100 ЗНАМЕНИТЫХ ХУДОЖНИКОВ

XIX-XX вв.

FOLIO

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В этой книге собраны жизнеописания 100 знаменитых художников XIX–XX вв., представителей различных направлений и течений в изобразительном искусстве: от реализма до авангарда.

- Валентина Скляренко, И. А. Рудычева, Татьяна Иовлева
  - ОТ АВТОРОВ
  - АЙВАЗОВСКИЙ ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ
  - БАКСТ ЛЕВ САМОЙЛОВИЧ
  - БАШКИРЦЕВА МАРИЯ КОНСТАНТИНОВНА
  - БЁРДСЛИ (БЕРДСЛЕЙ) ОБРИ ВИНСЕНТ
  - БОННАР ПЬЕР
  - БОРИСОВ-МУСАТОВ ВИКТОР ЭЛЬПИДИФОРОВИЧ
  - БРАК ЖОРЖ
  - БРЮЛЛОВ КАРЛ ПАВЛОВИЧ
  - БУРДЕЛЬ ЭМИЛЬ АНТУАН
  - ВАН ГОГ ВИНСЕНТ
  - ВАСИЛЬЕВ ФЕДОР АЛЕКСАНДРОВИЧ
  - ВАСНЕЦОВ ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ
  - ВЕРЕЩАГИН ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ
  - ВЛАМИНК МОРИС ДЕ
  - ВРУБЕЛЬ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ
  - ГЕ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ
  - ГЛАЗУНОВ ИЛЬЯ СЕРГЕЕВИЧ
  - ГОГЕН ПОЛЬ ЭЖЕН АНРИ
  - ГРИГОРЬЕВ БОРИС ДМИТРИЕВИЧ
  - ДАЛИ САЛЬВАДОР
  - ДЕГА ЭДГАР
  - ДЕЛАКРУА ЭЖЕН
  - ДЕРЕН АНДРЕ
  - ДИКС ОТТО
  - ДОРЕ ГЮСТАВ
  - ЗВЕРЕВ АНАТОЛИЙ ТИМОФЕЕВИЧ
  - ИВАНОВ АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ
  - КАНДИНСКИЙ ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ
  - КИПРЕНСКИЙ ОРЕСТ АДАМОВИЧ
  - КЛЕЕ ПАУЛЬ
  - КЛИМТ ГУСТАВ
  - КЛОДЕЛЬ КАМИЛЛА РОЗАЛИ
  - КОКОШКА ОСКАР
  - КОРО ЖАН-БАТИСТ-КАМИЛЬ

- КОРОВИН КОНСТАНТИН АЛЕКСЕЕВИЧ
- КРАМСКОЙ ИВАН НИКОЛАЕВИЧ
- КУИНДЖИ АРХИП ИВАНОВИЧ
- КУРБЕ ГЮСТАВ
- КУСТОДИЕВ БОРИС МИХАЙЛОВИЧ
- ЛАРИОНОВ МИХАИЛ ФЕДОРОВИЧ
- ЛЕВИТАН ИСААК ИЛЬИЧ
- ЛЕЖЕ ФЕРНАН
- ЛЕНТУЛОВ АРИСТАРХ ВАСИЛЬЕВИЧ
- МАГРИТТ РЕНЕ
- МАЙОЛЬ АРИСТИД
- МАЛЕВИЧ КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ
- МАНЕ ЭДУАРД (ЭДУАР)
- МАРКЕ АЛЬБЕР
- МАТИСС АНРИ
- МИЛЛЕ ЖАН ФРАНСУА
- МИРО ХОАН (ХУАН)
- МОДИЛЬЯНИ АМЕДЕО
- МОНДРИАН ПИТ
- МОНЕ КЛОД
- МУНК ЭДВАРД
- НЕИЗВЕСТНЫЙ ЭРНСТ ИОСИФОВИЧ
- НЕСТЕРОВ МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ
- ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА АННА ПЕТРОВНА
- ПЕРОВ ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ
- ПЕТРОВ-ВОДКИН КУЗЬМА СЕРГЕЕВИЧ
- ПИКАБИА ФРАНСИС
- ПИКАССО (РУИС) ПАБЛО
- ПИССАРРО КАМИЛЬ
- ПОЛЕНОВ ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ
- ПОЛЛОК ДЖЕКСОН
- РАУШЕНБЕРГ РОБЕРТ
- РЕНУАР ПЬЕР-ОГЮСТ
- РЕПИН ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ
- РЕРИХ НИКОЛАИ КОНСТАНТИНОВИЧ
- РИВЕРА ДИЕГО
- РОДЕН ОГЮСТ
- РУО ЖОРЖ
- РУССО АНРИ
- САВРАСОВ АЛЕКСЕЙ КОНДРАТЬЕВИЧ
- СЕЗАНН ПОЛЬ
- СЕРЕБРЯКОВА ЗИНАИДА ЕВГЕНЬЕВНА
- СЕРОВ ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ
- СЕРА ЖОРЖ-ПЬЕР

- СИКЕЙРОС ДАВИД АЛЬФАРО
- СИНЬЯК ПОЛЬ
- СИСЛЕЙ АЛЬФРЕД
- СОМОВ КОНСТАНТИН АНДРЕЕВИЧ
- СУРИКОВ ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ
- ТРОПИНИН ВАСИЛИИ АНДРЕЕВИЧ
- ТУЛУЗ-ЛОТРЕК
- УАЙЕТ ЭНДРЮ
- УИСТЛЕР ДЖЕЙМС
- УОРХОЛ ЭНДИ
- УТРИЛЛО МОРИС
- ФАЛЬК РОБЕРТ (РОМАН) РАФАИЛОВИЧ
- ФЕДОТОВ ПАВЕЛ АНДРЕЕВИЧ
- ФИЛОНОВ ПАВЕЛ НИКОЛАЕВИЧ
- ХИРОСИГЭ АНДО
- ХОППЕР ЭДВАРД
- ЧЮРЛЕНИС МИКАЛОЮС КОНСТАНТИНАС
- ШАГАЛ МАРК
- ШЕМЯКИН МИХАИЛ МИХАИЛОВИЧ
- ШИШКИН ИВАН ИВАНОВИЧ
- ЭНГР ДОМИНИК
- ЭРНСТ МАКС

- notes
  - 1
  - 2

Валентина Скляренко, И. А. Рудычева, Татьяна Иовлева
100 знаменитых художников XIX–XX вв.

ОТ АВТОРОВ

Люди, о которых идет речь в этой книге, видели мир не так, как другие. И говорили о нем без слов – цветом, образом, колоритом, выражая с помощью этих средств изобразительного искусства свои мысли, чувства, ощущения и переживания. Именно потому французский художник Гюстав Моро назвал живопись «страстным молчанием».

Искусство знаменитых мастеров XIX и XX вв. чрезвычайно напряженно, сложно, нередко противоречиво, а порой и драматично, как и само время, в которое они творили. Ведь оба эти столетия были отмечены в истории человечества глобальными общественными катаклизмами. Многочисленные революции, перевороты, две мировые войны не только унесли миллионы человеческих жизней, перевернули судьбы стран и народов, изменили представления о мире и человеке в нем, но и вызвали переоценку нравственных позиций и эстетических ценностей. Все это не могло не отразиться на путях развития изобразительного искусства ибо, как тонко подметил поэт М. Волошин, «художники – глаза человечества».

Творческая и личная судьба выдающихся мастеров искусства связаны воедино. И бытующее порой представление о богемной жизни художников, полной радостей, наслаждений и увеселений, безосновательно. Чаще их дни были наполнены мучительными сомнениями, поисками и долгим упорным трудом. Ведь некоторые картины писались годами и даже десятилетиями. Ради творчества многие живописцы и скульпторы отказывали себе во всем, забывая о семейном счастье, простых человеческих радостях, карьере и благополучии. Это были творцы нового искусства, идущего вразрез с общепринятыми канонами. Ибо, как говорил великий французский скульптор Огюст Роден, «истинный художник выражает то, что думает, не страшась противодействия вековых предрассудков». Именно так рождались все современные направления в живописи: от реализма и импрессионизма – до экспрессионизма, сюрреализма и авангарда.

Но все «большое видится на расстояньи» и потому творцы нового искусства не всегда были поняты и по достоинству оценены современниками. Лишь немногие из них получили признание при жизни. Неслучайно знаменитый американец Джеймс Уистлер, прошедший через насмешки, унижения и даже судебное разбирательство, с горькой иронией говорил о своей профессии: «Художник – человек, карьера которого всегда начинается завтра».

Отбирая для книги перечень знаменитых художников, авторы стремились показать представителей различных направлений и течений в искусстве. Каждое из них имеет право на жизнь, являясь выражением творческого поиска, экспериментов в области формы, сюжета, цветового, композиционного и пространственного решения произведений искусства. Поэтому среди выдающихся мастеров, очерки о которых включены в эту книгу, есть и немало представителей авангардных течений, в частности абстракционизма, поп-арта и русского андеграунда, которые долгое время у нас либо осуждались, либо замалчивались. Приверженцам же только реалистического направления стоит напомнить слова выдающегося сюрреалиста С. Дали: «Я уважаю любые убеждения, и прежде всего те, которые несовместимы с моими».

Несомненно, в рамках одного издания трудно полно и всесторонне раскрыть биографию, личность и этапы творчества ста знаменитых мастеров живописи. Ведь о каждом из них можно написать целые тома (к счастью, такой литературы у нас становится все больше). Остается лишь надеяться, что, перевернув последнюю страницу этой книги, читатель захочет продолжить знакомство с ее героями и их произведениями на выставках и в библиотеках, чтобы продлить свою встречу с прекрасным.

АЙВАЗОВСКИЙ ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ (род. 17.07.1817 г. – ум. 19.04.1900 г.)

Настоящее имя Ованес Константинович Гайвазовский.

Выдающийся русский художник – маринист и баталист.

Академик живописи, профессор Академии художников, член Амстердамской академии художеств.

Живописец Главного морского штаба.

Обладатель наград: серебряной медали и золотой медали на выставках Петербургской академии художеств («Этюд воздуха над морем», 1835 г.;

«Штиль», 1837 г.); золотой медали от папы Григория XVI («Хаос», 1839 г.), золотой медали на выставке в Лувре («Буря у берегов Абхазии», 1843 г.), ордена Почетного легиона (1857 г.).

Основатель Музея древности (1871 г.), художественной мастерской, картинной галереи и концертного зала в Феодосии.

«…Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим…»

С чистой совестью мог принять этот титул Иван Айвазовский, чья послушная замыслу кисть воспела покой и буйство природы, гордую красу моря, неба, воздуха, мужество и волю человека в неравной борьбе со стихией.

Родился Ованес в армянской семье, давно обосновавшейся в Феодосии. Жили бедно, отец писал жалобы и прошения на базаре, мать вела хозяйство и слепла над вышивкой. Нужда заставила отдать старшего сына Гарика купцу-армянину для определения его в армянский монастырь в Италии. А младший Ованес уже в 10 лет работал «мальчиком» в городской кофейне. Он прекрасно играл на скрипке и пел, но самой большой его радостью было рисовать самоварным углем на стенах домов. Эта «настенная живопись» была замечена архитектором Кохом, который подарил мальчику первые карандаши и бумагу, а затем показал рисунки градоначальнику А. И. Казначееву. Александр Иванович, став губернатором, забрал одаренного Ваню с собой в Симферополь, поселил в своем доме и определил в гимназию.

В 1833 г. Гайвазовский был принят казенным пенсионером в Петербургскую академию художеств в класс М. Н. Воробьева. Будущий художник с легкостью переносил полуголодное существование. Он учился пристально наблюдать натуру, угадывать ее «душу и язык», передавать настроение в пейзаже. Ване было всего 17 лет, когда он до малейших деталей мог скопировать пейзажи Сильвестра Щедрина и Клода Мореля. Заданный на втором году обучения эскиз «Предательство Иуды» привлек всеобщее внимание, и президент А. Н. Оленин объявил Гайвазовского лучшим учеником и будущей звездой и гордостью академии.

В 1835 г. Иван попал в «ученики» к французскому художнику-маринисту Филиппу Таннеру. Учитель оказался менее талантливым, но очень завистливым и, очернив работу Гайвазовского «Этюд воздуха над морем» перед Николаем I, вверг юного художника в царскую немилость. В течение года Оленин, Одоевский, Томилин, Жуковский, принимавшие участие в его судьбе, не могли ничего изменить. И только известный художник-баталист А. И. Зауервейс реабилитировал Гайвазовского и убедил царя отправить юношу вместе с Ф. П. Латке в летнее плавание по Балтике. За несколько месяцев офицеры научили Ивана разбираться в сложнейшем устройстве и оснастке кораблей российского и иноземного флота. Моряков подкупила искренняя любовь юноши к морской стихии и кораблям. Экипаж прозвал его «морским волчонком». С этого плавания Гайвазовский

неразрывно связал свою судьбу с морем и российским флотом, написав свои первые пять марин.

Занятия с К. Брюлловым и М. Воробьевым принесли свои плоды. Двадцатилетний юноша стал мастером, великолепным художником-маринистом. Общение с Пушкиным и Глинкой настроило его ум на торжественное воспевание природы: «Прекрасное должно быть величаво». Гайвазовский рано постиг, что служение искусству – это не смирение и не спокойное созерцание жизни, а действие, кропотливый ежедневный труд. Совет академии сократил ему срок обучения на два года, а золотая медаль первой степени (1837 г.) за успехи в живописи позволяла отправиться за границу, но Гайвазовского направляют в Крым «писать с натуры морские виды». Путешествуя по Крыму и Кавказу (генерал Раевский, начальник Черноморской береговой линии, приглашает его наблюдать боевые действия флота против турок), он сделал множество набросков и написал такие известные полотна, как «Вид Керчи», «Морской берег», «Лунная ночь в Гурзуфе», «Десант в Субаши». Сердце юного художника было полно благодарности к адмиралам М. Лазареву, П. Нахимову, В. Корнилову и многим простым матросам, поделившимся с ним знаниями о море и своим душевным богатством. Прекрасная зрительная память помогала Гайвазовскому перенести свои воспоминания на полотно. В промозглом Петербурге он мог написать любой пейзаж Крыма, а по рассказам очевидцев создать живописную баталию.

В 1840 г. художник уезжает в пенсионерскую поездку в Италию. В монастыре он отыскал своего брата – монаха, который посоветовал ему изменить фамилию, чтобы она была ближе к армянской (фамилия предков – Айвазян). Отныне Иван Константинович будет подписывать фамилией Айвазовский все свои картины. Молодой художник все время посвящал живописи, отлучаясь из мастерской только в музеи, для работы на природе или для встреч с соотечественниками – Н. В. Гоголем и А. А. Ивановым.

Уже тогда Айвазовский заметил, что его тщательно выписанные полотна на пленэре оставляют равнодушными зрителей, зато написанные по памяти вызывают восхищение. Ведь в такие пейзажи он вносил свои яркие впечатления, свой восторг перед неповторимостью каждого мгновения в природе. Художник начал писать исключительно в мастерской, где были только голые стены, а на мольберт наносились воспоминания об игре света и теней на морской поверхности, на вершинах гор и на зелени деревьев, о движении волн и бесконечных оттенках воды, радужном сиянии морских брызг в лучах солнца. Писал на одном

дыхании, страстно, с увлечением и не отходил от мольберта, пока не завершал картину. «Неаполитанская ночь», «Буря», «Хаос» привлекли к его творчеству всеобщее внимание, а когда папа Григорий XVI приобрел «Хаос» для картинной галереи Ватикана и лично познакомился с автором, Европа признала, что Айвазовский лучший в мире художник-маринист. Теперь уже его произведения копировали юные ученики, и морские виды «а ля Айвазовский» появились в каждой лавочке.

В душе художника рядом с Феодосией и Черным морем прочно, на всю жизнь, занял свое место Неаполитанский залив. А сердце Ивана Константиновича согрела встреча с балериной Марией Тальони, женщиной, которая навсегда осталась в его памяти окутанной покрывалом неосуществимой мечты. Она была старше Айвазовского на 13 лет и не решилась открыть своих чувств, а он даже не надеялся на взаимность.

В 1843 г. Иван Константинович стал единственным русским художником, которого французское правительство пригласило выставить картины в Лувре. После этого началось триумфальное шествие по городам Европы. Картинами Айвазовского любовались Лондон и Лиссабон, Мадрид и Гренада, Севилья и Барселона, Гибралтар и Мальта… Везде он делал многочисленные зарисовки для будущих работ: здания, корабли, скалистые берега. За четыре года он создал 80 картин, в основном марин, с изображением морских бурь и кораблекрушений, тихого моря, лунных ночей. Полотна художника разошлись по всей Европе. В Голландии, на родине морской живописи, он был удостоен звания члена Амстердамской академии художеств.

В конце лета 1844 г., покорив европейские столицы, Айвазовский вернулся в Петербург, где его ожидали почет и слава, звание академика живописи. Художник был причислен к Главному морскому штабу в звании первого живописца и по его поручению писал виды русских северных портов и приморских городов. Он стал модным художником, и в тот момент, когда к нему пришла слава и появились деньги, Иван Константинович определил для себя, что настоящую радость ему приносят только труд и творчество, и решил вернуться в Феодосию. В родном городе он строит поместье Шейх-Мамай на берегу моря. Легко и радостно работалось ему там. Все горожане любили Ивана Константиновича и с радостью чествовали на празднике в честь 10-летия его художественной деятельности. Севастополь отправил эскадру из шести военных кораблей приветствовать своего главного живописца. Честолюбие Айвазовского было удовлетворено: когда-то бедный парнишка, он становился отцом родного города.

Весть о предстоящей женитьбе знаменитого художника на бедной гувернантке-англичанке всколыхнула петербургское светское общество (1847 г.), но Айвазовский увез свою избранницу Юлию Яковлевну Гревс от пересудов в Феодосию. Однако молодой жене не понравилось жить в глуши, вскоре начались упреки, и Айвазовский осознал растущую несхожесть их характеров и взглядов. На 12 году супружеской жизни Юлия Яковлевна оставила мужа, забрав с собой четырех дочерей: Александру, Елену, Марию и Жанну, и только изредка разрешала им навещать отца. Но никакие семейные невзгоды не могли оторвать Айвазовского от творчества. В эти годы художник создал бессмертное полотно «Девятый вал» (1850 г.), соединив стихию шторма с мужеством и волей человека, борющегося за свою жизнь.

Нахимов, посетив выставку картин о победах Черноморского флота, сказал Айвазовскому: «Удивляюсь вашему гению… Не могу постичь, как можно, не будучи на месте, так верно все изобразить». В 1854 г. несколько дней Айвазовский находился в осажденном Севастополе, когда англичане штурмовали город, присутствовал при затоплении кораблей и защите Мамаева кургана. Он всю жизнь потом возвращался к изображению героических событий тех грозных дней. Среди наиболее известных его картин – «Осада Севастополя», «Оборона Севастополя» (1859 г.) и «Малахов курган» (1893 г.).

Только изредка, на непродолжительное время, Айвазовский покидает родной город, чтобы показать свои полотна в Петербурге, Москве, Тифлисе, Флоренции. Его марины разнообразны, как и само море («Ледяные горы», 1870 г.; «Радуга», 1873 г.; «Неаполитанский залив», 1874 г.).

Жители Феодосии гордились земляком не только как художником с мировым именем. Айвазовский выстроил в городе Музей древности и сам занимался раскопками. В своем поместье открыл художественную мастерскую и картинную галерею. Добился строительства торгового порта и железной дороги. Провел в город воду от своего источника. У него было много дел и забот. И самое главное – в жизнь Ивана Константиновича опять пришла любовь. Брак с молодой вдовой Анной Никитичной Сарки-зовой сделал его счастливым. Она стала верной спутницей и доброй хозяйкой в огромном доме, заполненном детьми и картинами.

Айвазовский ни на день не прекращал работу. Выставленная в Третьяковской галерее картина «Черное море» (1886 г.) заставляла замирать посетителей перед первозданной стихией. И. Н. Крамской дал этому полотну самую высокую оценку: «Дух

Божий, носящийся над бездной». Картины, написанные на одном дыхании, художник вынашивал годами. «Начиная писать всякую картину, я не творю ее тут же на полотне, а только копирую с возможной точностью ту картину, которая раньше сложилась в моем воображении и уже стоит перед моими глазами. В картинах моих всегда участвуют, кроме руки и фантазии, еще и моя художественная память».

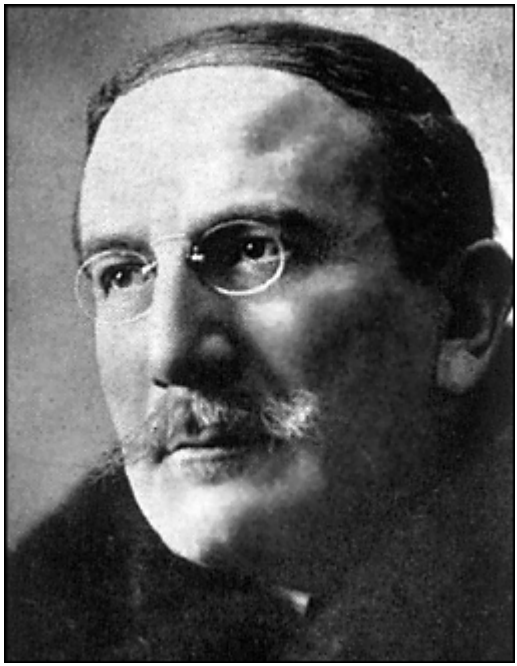
Однажды, в 1895 г., после открытия своей 120-й персональной выставки, Айвазовский по просьбе Куинджи дал урок в академии. Потрясенные ученики наблюдали, как, отобрав всего четыре краски, за 1 час 50 минут художник превратил серый холст в бушующее море, легкими штрихами выписав борющийся со штормом корабль с полной оснасткой. Поэтому никто не сомневался, когда разнесся слух, что Айвазовский за 10 дней написал колоссальных размеров картину «Среди волн» (1898 г.). «Вся моя предшествующая жизнь была подготовкой к картине, которую вы видите», – так мог сказать мастер о каждом своем детище.

Начался XX век. Айвазовский встретил его счастливым, в окружении большой семьи, которая включала не только родных и близких, но и всех, кто нуждался в его помощи, кому он делал добро. «Страной Айвазовского» называли земляки Феодосию. Он, как добрый гений, не только помогал процветанию города, но еще и у половины феодосийских семей крестил детей, почти всех бедных невест одаривал приданым.

Художник умер внезапно, на 83 году жизни, не успев дописать картину «Взрыв турецкого корабля». Вся Феодосия шла за его гробом. В час похорон весенний день потускнел, стал накрапывать дождь, море печально билось о берег.

«Шуми, волнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец».

БАКСТ ЛЕВ САМОЙЛОВИЧ (род. 09.05.1866 г. – ум. 27.12.1924 г.)



Настоящее имя – Лейб-Хаим Израилевич Розенберг.

Известный русский художник-стилист, портретист, график, театральный декоратор, иллюстратор, модельер, ставший одним из предтеч стиля арт-деко.

Секретарь императорского Общества поощрения художеств и редактор журнала «Художественные сокровища России» (с 1900 г.); один из создателей общества «Мир искусства» и одноименного журнала.

Действительный член Петербургской академии художеств (1914 г.); член Королевской Академии в Брюсселе; вице-президент жюри Общества декоративных искусств в Париже (1911 г.).

Обладатель ордена Почетного легиона (1914 г.).

Автор балетных либретто, статей и лекций по искусству театра и одежды, автобиографического романа «Жестокая первая любовь» (1923 г.).

Имя замечательного живописца Л. С. Бакста принадлежит к плеяде тех русских художников, которые на рубеже XIX–XX вв.

совершили настоящую революцию в искусстве и способствовали развитию не только отечественной, но и мировой культуры.

Лев родился в Гродно в большой еврейской семье. Отец его занимался торговлей, мать воспитывала детей и вела хозяйство. Вскоре они переехали в Петербург. Самыми яркими впечатлениями мальчика стали встречи и общение с дедом. Дом бывшего известного парижского портного больше напоминал парижский салон. Старик был заядлым театралом и привил эту страсть внуку. Лев вырезал фигурки из журналов или рисовал их сам и ставил спектакли для своих братьев и сестер. В 12 лет он стал победителем конкурса в гимназии, лучше всех нарисовав портрет Жуковского. Отец не одобрял занятий рисованием, но после того, как М. Антокольский порекомендовал дать ребенку художественное образование, смирился. В 1883 г. Лев стал вольнослушателем Академии художеств.

Консервативное образование тех лет дало юноше только первоначальные технические навыки, существенно не повлияв на его художественную индивидуальность. Проучившись неполных четыре года, Лев принял участие в конкурсе на получение серебряной медали. В своей работе «Богоматерь, оплакивающая Христа» он изобразил мать Иисуса старой измученной женщиной с покрасневшими от слез глазами, а остальные персонажи наделил явно выраженными еврейскими чертами. Такая трактовка для жюри была просто немыслима. Полотно перечеркнули крест-накрест. Юный художник был вынужден покинуть Академию под предлогом прогрессирующей близорукости.

Это был трудный период в жизни юноши. Как художник он еще не сложился, а ему приходилось искать заработок, чтобы помочь семье после смерти отца (часть расходов взял на себя дед). Спасало Льва только то, что еще во время учебы он начал сотрудничать с мастерской учебных пособий А. Н. Канаева и оформлять дешевые детские книги. Это не приносило ему творческого удовлетворения. Графические работы он еще долгое время подписывал своей фамилией Розенберг, хотя под первыми живописными пробами уже ставил псевдоним Бакст, сократив фамилию бабушки по матери (Бакстер).

В 1890 г. Лев знакомится с братьями Альбертом и Александром Бенуа. Они вводят его в кружок творческой молодежи (К. Сомов, В. Курок, Д. Философов, С. Дягилев, А. Нурок), который впоследствии (1898 г.) перерастет в объединение «Мир искусства». Старший по возрасту, но не получивший разностороннего образования Бакст благодаря своей внутренней интеллигентности не чувствовал себя чужим среди юных

интеллектуалов. В их среде он формировал свои взгляды и художественное восприятие.

В 1891 г. Лев впервые побывал за границей, где знакомился с достижениями живописи в музеях Германии, Бельгии, Франции и Испании. Затем (1893–1896 гг.) занимался в парижских студиях Ж.-Л. Жерома, Р. Жюльена и А. Эдельфельта. И хотя в творческой манере Бакст часто наследовал стиль других художников, вскоре он приобрел известность как интересный акварелист и талантливый портретист. Художник часто жаловался, что вынужден выполнять неинтересные заказы только ради материального благополучия (копия с портрета царя – поездка в Испанию; заказ Военно-морского министерства – обучение в Париже; преподавал рисование детям великого князя Владимира и писал портреты всего его семейства).

Мастерство и изысканный вкус Бакста проявились в портретных работах, пейзажах и графике. К лучшим достижениям в жанре портрета относятся ранние: «Уриэль Акоста» (1892 г.), «Голова араба» (1893 г.), «Молодой дагомеец» (1895 г.). Но особенно удаются художнику портреты друзей. Острота видения людей позволяет ему в образованном, веселом, остроумном В. Ф. Нувеле (1895 г.) одновременно показать «паршивого сноба» и позера. Словно «черный жук, завалившийся в глубокое кресло» изображен погруженный в чтение А. Н. Бенуа (1898 г.). Трагически звучит контрастный графический «Портрет И. И. Левитана» (1899 г.). Какая боль и затаенное страдание во взгляде обреченного, безнадежно больного художника! Изящный портрет-рисунок М. Г. Савиной (1899 г.) является лучшим изображением актрисы. Внутренне напряженным, в эффектной позе предстает перед зрителем знающий себе цену и привыкший повелевать С. П. Дягилев. Его самоуверенной фигуре художник противопоставляет фигурку доброй старенькой няни, сидящей в дальнем углу («С. П. Дягилев с няней», 1906 г.). Манерная, вызывающая поза, рассчитанный на внешний эффект костюм, презрительный взгляд, злые губы тонкой изящной женщины – таков портрет З. Н. Гиппиус (1906 г.). Сильное впечатление оставляют «огромные широко разверстые глаза, бушующие костры на бледном изможденном лице» А. Белого (1905 г.). Глубоко психологичны портреты К. А. Соловьева (1906 г.), М. А. Балакирева (1907 г.). С той же силой непосредственного художественного впечатления и мастерством исполнены более поздние портреты И. Рубинштейн (1921 г.), Ж. Кокто (1911 г.), М. Казата (1912 г.), Л. Мясина (1914 г.), В. Цукини (1917 г.). В большинстве своем эти работы слегка театральны и парадны, в них видно, что люди позируют.

Пейзаж не занял в творчестве Бакста места, равного портрету.

Но небольшим по размеру картинам присуще подлинно бакстовское радостное живописное мироощущение («Двор музея Клюни», 1891 г.; «Близ Ниццы», 1899 г.; «Вечер в окрестностях Айн-Сейнфура», 1897 г. – куплена Третьяковым; «Оливковая роща», 1903–1904 гг.; «Море», 1908 г.; «Подсолнухи под окном», 1906 г.). Все пейзажи покоряют игрой красок, переливом воздуха и света.

Талант Бакста-графика и его опыт иллюстратора был полной мерой востребован, когда он возглавил художественный отдел журнала «Мир искусства» (1898 г.). «Бакст изумительный каллиграф русского искусства. Его орнаментальная изобразительность неисчерпаема, и при твердом знании человеческой фигуры Бакст шутя справляется с самыми замысловатыми композициями», – писал А. Бенуа о своеобразном мастерстве художника. Привлекая декоративный материал искусства классической Греции, он создавал орнаментальные узоры, идеально компонуя их с мифологическими мотивами и трансформируя в линейную изощренность модерна. В журнальной графике Бакст раскрылся как превосходный стилист. Его вкусу доверяли при оформлении выставок. Лев Самойлович был не только постоянным участником выставок «Мир искусства», но и художником их интерьеров. Дерзко разрушив привычную монотонность галерей, он декорирует помещения предметами прикладного искусства, скульптурами и до малейших деталей просчитывает эффектную развеску картин. Оформленная подобным образом «Выставка русского искусства», организованная Дягилевым, пользовалась неизменным успехом в Париже, Берлине и Венеции. А представленную художником на выставке «Современное искусство» (1903 г.) изящную мебель для будуара в стиле модерн приобрел барон фон Мекк. Но эта область декоративного искусства особого интереса у Бакста не вызывала.

Растущая популярность сделала художника желанным сотрудником в редакциях многих журналов: «Нива», «Аполлон», «Весы», «Золотое руно», «Жупел», «Сатирикон» и др. Бакст оформляет «Снежную маску» Блока (1907 г.) и «Нос» Гоголя (1904 г.); создает проекты ваз для императорского фарфорового завода. Столь широкий диапазон творческой деятельности свидетельствовал не только о таланте художника, но и о продолжающемся поиске своего стиля. А еще он находил время участвовать во всех начинаниях «мирискуссников», ведь этот «нежный Бакст с розовой улыбкой» долго был одинок.

В 1902 г. Лев Самойлович познакомился со вдовой художника Н. Н. Грищенко, Любовью Павловной (дочерью П. М. Третьякова). Единственной преградой между ними было различие в

вероисповедании. Покладистый и часто идущий на уступки Бакст перешел из иудаизма в лютеранство, и 12 ноября 1903 г. они обвенчались. Через четыре года в семье родился сын Андрей (впоследствии стал известным театральным декоратором в Париже), которого отец горячо любил, впрочем, как и свою приемную дочь Марину Грищенко. Однако личное счастье было недолгим. Постоянные разногласия между супругами в 1910 г. привели к разводу, и Бакст демонстративно вернулся в иудаизм. За этим шагом последовала жестокая реакция властей – они выслали тогда уже знаменитого на всю Европу художника из Петербурга, запретив ему как еврею проживать в столице. Возмущенные друзья и поклонники в 1914 г. добьются отмены несправедливого решения, но Бакст, взяв с собой вдовую сестру с ее четырьмя детьми, навсегда уедет в Париж, а в России будет только наездами.

Поздняя любовь и начало семейной жизни совпали с периодом творческого взлета художника. Бакст наконец-то нашел только ему присущий стиль и свое призвание – театральный декоратор. Театр, давно вошедший в его жизнь, стал широкой ареной деятельности, а художник совершил в мире кулис настоящую революцию, слив в одном звучании поэзию танца, музыки, живописи и архитектуры. Первой пробой сил стало оформление пантомимы «Сердце маркизы» (1902 г.) в постановке М. Петина на сцене Эрмитажного театра. Малоинтересный балет «Фея кукол» (1903 г., Мариинский театр) «золотые руки» и тонкий вкус Бакста превратили в великолепное зрелище, создав на сцене «чисто гофмановскую сказку».

В работах над «Ипполитом» и «Эдипом в Колоне» раскрылся талант непревзойденного ретроспективного стилиста. Бакст, которого часто упрекали в «похожести на других живописцев», виртуозно использовал это качество для создания исторически достоверных костюмов и декораций, органично соединяя его с требованиями зарождающегося модерна. Никто до него не уделял костюму такого внимания. Он до мелочей прорабатывал каждую деталь театрального наряда, делая их удобными и исключительно выразительными. Костюмы, созданные для Л. Собинова, И. Рубинштейн, А. Павловой, М. Фокина, В. Нежинского, помогали им в раскрытии образов.

Но не всегда талант художника был востребован. Один из современников вспоминал: «Он тщетно старался устроиться при казенных театрах по декорационной части: эти театры оказались в отношении Бакста такой же казенщиной, как и в отношении Дягилева. Бакст то получал работу, то терял ее…» Постоянно испытывая нервные перегрузки, художник в 1905 г. по совету

врачей уезжает на лечение в Швейцарию. По возвращении Бакст начинает преподавательскую деятельность в школе Е. Н. Званцевой (1906–1910 гг.). Широта художественных взглядов, искреннее увлечение работой сделали его любимым преподавателем в школе, которую чаще называли именем Бакста.

В 1907 г. художник осуществил давнишнюю мечту и вместе со своим лучшим другом В. Серовым отправился в путешествие по Греции. Результатом поездки стали публикация дорожных записок «Серов и я в Греции» и большое декоративное панно архаико-символического звучания «Terror antiquus» («Древний ужас», 1908 г.). Картина, созданная по мифу о гибели Атлантиды, принесла Баксту большой успех на выставке в Париже (1909 г.). Весь ужас мировой катастрофы художник как бы отодвинул от зрителя, заменив его огромной, безразличной к гибели статуей богини любви Афродиты.

В 1909 г. Бакст принял приглашение С. Дягилева стать художником-сценографом в его антрепризе и оформил балет «Клеопатра». В декорациях и картинах всегда склонный к архаике живописец великолепно передал «грандиозную и священную красоту Древнего Египта». Эскизы костюмов представляют собой законченные полотна, на которых сочетания покроя, цвета, отделки участвуют в раскрытии образа, а характерные жесты указывают на пластику движения, требуемую от артиста. Костюм становится как бы одушевленным и активно участвует в спектакле.

Весь свой живописный темперамент, полный чувства театральности, Бакст выплеснул, оформляя балет «Шахеразада» (1910 г.). Успех был потрясающий. Публика аплодировала декорациям, лишь только взлетел занавес. Художник максимально использовал игру света и цветов. «Во всем цвела, играла и пела единая буйная живописная стихия… Ошеломляющее впечатление исходило от всех спектаклей. Париж был подлинно пьян Бакстом», – писал А. Левинсон в журнале «Жар-птица». Самоценные эскизы к постановке, экспонированные в Музее декоративного искусства в Лувре, были распроданы в первый же день. «Это прямое, сладострастное, яркое, как ткани Востока и самоцветные камни, раздушенное ароматами Востока творчество Бакста» выплеснулось за пределы театра. Имя Леон Бакст стало звучать как парижское. Художник неожиданно для себя самого стал законодателем моды, что побудило его заняться эскизами дамских туалетов, исполненных в стиле модерн.

Достоинством всех постановок дягилевской труппы стало единство творческого поиска художников-декораторов, балетмейстеров, хореографов и музыкантов. Синтез музыкальных,

ритмических и художественных достижений позволял создавать неповторимые зрелища, потрясая зрителей от спектакля к спектаклю («Карнавал», 1910 г.; «Нарцисс», «Видение розы», «Пери», все в 1911 г.; «Дафнис и Хлоя», «Синий бог», «Послеполуденный отдых фавна», все в 1912 г.). С 1909 по 1914 гг. Бакст оформил 12 спектаклей в «Русских балетах» Дягилева, а также несколько постановок для И. Рубинштейн и А. Павловой. Если художник не оформлял полностью какой-либо спектакль, то он часто создавал для них изумительные костюмы. Так, художественное оформление балета «Жар-птица» (музыка Стравинского) взял на себя Головин, но исключительно трудный наряд Жар-птицы создал Бакст. В эскизе модель запечатлена в порыве. На ней длинные узкие шаровары, поверх которых надевалась прозрачная юбочка, декорированная павлиньими перьями, лиф из перьев и высокий причудливый головной убор. Все это – желтое, оранжевое, красное, зеленое. Нити жемчуга, золотые браслеты и другие украшения усиливали сверкание. На сцене балерина появлялась точно пламя, освещая весь сад, написанный Головиным в глубоких синих тонах.

Европа склонилась в поклоне, признавая реформаторский дар Бакста, а в России его преследовали черносотенцы. Театральные эскизы художника раскупались на выставках французскими, испанскими, итальянскими, лондонскими, а затем американскими музеями – всеми, кроме русских. Впервые в истории Франции русский художник был избран вице-президентом жюри Общества декоративных искусств (1911 г.) и удостоен ордена Почетного легиона.

Необычайно зрелищным стал спектакль «Пизанелла», созданный Мейерхольдом для Иды Рубинштейн в 1913 г. Это самая большая, сложная постановка Бакста. Она была, по признанию критики и публики, лучше самого балета. «Единственно кто имел успех – это Бакст, – вспоминал Мейерхольд, – в зале стоял стон… каждый занавес сопровождался громом аплодисментов». И только виновник торжества «чувствовал себя постыло равнодушным и почти унылым среди этого успеха». Сказывалось многолетнее переутомление. Дягилев умел выжимать из подчиненных последние силы. Покладистый и терпеливый Бакст очень страдал от наполеоновских замашек директора антрепризы; от того, что «не позволяют сделать для родины самое лучшее, самое зрелое, самое вдохновенное…»; от разлуки с сыном.

Наконец, в 1914 г. Бакст был избран действительным членом Петербургской академии художеств, но вернуться в Россию помешала война, а за ней революция, интервенция и снова война,

но теперь Гражданская. Все чаще и чаще его нервная система давала сбои. Он жил и работал в Женеве, хотя труппа с успехом гастролировала по Америке. После возвращения дягилевской антрепризы (1917 г.) Бакст с горечью осознает, что его место отдано другим художникам, а старый друг ведет себя более чем некорректно – то поручает оформление спектаклей, то отдает работу другим. Но все же, отбросив горечь обид и неприязнь к Дягилеву, он создает для этого театра свою лебединую песню – необычайно эффектный спектакль «Спящая красавица» (6 декораций и около 300 костюмов).

Отойдя от дягилевской антрепризы, Бакст остался не у дел. Он был в центре художественной жизни Парижа. Его называли «арбитром элегантности и хорошего вкуса», с его мнением считались не только художники, но и артисты, и музыканты. Но чувство одиночества и тоски изводило этого обаятельнейшего человека. «Работать с Бакстом, – вспоминает В. Светлов, – было подлинным наслаждением, он был деликатен и хорошо воспитан. Чуждый чванства и слепого упрямства, Бакст был очень искренним и простым человеком». Он всегда был полон замыслов и исканий. Помимо театральных работ он создал великолепные панно на тему «Спящая красавица» для особняка Д. Ротшильда в Лондоне. Выступал с лекциями «Искусство одежды», «Театр завтра», «Новые формы классического танца» в Америке.

Последней работой мастера стала постановка балета «Истар» (1924 г.), на которой «зрители получили больше впечатлений от охристой и синей декорации Бакста», чем от сценария. Но на одной из репетиций с художником случился нервный припадок, и спустя пять месяцев он скончался от отека легких. Его похоронили на кладбище Батиньоль при огромном стечении всего художественного и театрального Парижа.

«Он дал балету очень много, – писал М. Фокин. – И богатство красок, и чувство эпохи, и костюм, не похожий на прежний балетный… Новый балет, в свою очередь, дал много Баксту. Он дал ему возможность создавать костюмы, свободные от балетного шаблона… вместо банальных балетных картин создавать фантазии красок и линий, сказочные видения, каждый раз новой красоты». Бакст стал реформатором русского и западноевропейского театрально-декоративного искусства XX в. и поднял сценографию на уровень важнейшего компонента спектакля.

И когда сегодня в зале гаснет свет и под музыку Сен-Санса на сцену выплывает Лебедь в коротком белом тюнике, украшенном перьями, в головном уборе с драгоценными камнями, восторженный зритель должен знать: эскиз для этого «вечного»

костюма был создан еще в 1907 г. для несравненной Анны Павловой изумительным художником Львом Бакстом.

БАШКИРЦЕВА МАРИЯ КОНСТАНТИНОВНА (род. 11.11.1860 г. – ум. 31.10.1884 г.)

Талантливая русская художница-реалистка.

Автор около 150 картин, рисунков, акварелей, скульптурных этюдов и личного «Дневника».

В одном из залов Люксембургского музея в Париже находится статуя скульптора Лонжелье «Бессмертье». Она изображает умирающего гения, протягивающего ангелу смерти свиток из восьми имен преждевременно сошедших в могилу великих людей. Среди них одно русское имя – Мария Башкирцева.

«Звездная ее дорога» началась в имении Гавронцы, около Полтавы. Маша принадлежала к богатому аристократическому роду. Ее отец, Константин Павлович Башкирцев, довольно образованный и не лишенный литературного дарования, долгое время был предводителем полтавского дворянства. Мать, урожденная М. С. Бабанина, принадлежала к древнему роду, ведущему свое происхождение от татарских князей. Однажды гадальщик-еврей предсказал ей, что «сын будет как все люди, но

дочь твоя будет звездою…»

Родители и многочисленные родственники относились к Мусе как к звезде, как к царице, любили и обожествляли ее. В детстве она была «худа, хила и некрасива», но в голове невзрачной девчушки, обещавшей стать хорошенькой, уже теснились мысли о дарованном ей свыше величии.

Константин Павлович после смерти своего отца, «страшного генерала» П. Г. Башкирцева, стал свободным и очень богатым. Получив наследство, он «набросился на все и вполовину разорился». Мусина мама из-за разногласий в семье решилась на развод и выиграла бракоразводный процесс. С двухлетнего возраста девочка фактически оставалась на попечении теток и деда, С. Бабанина, блестяще образованного человека.

Машу все баловали, прощали шалости и восторгались любыми ее достижениями. Дрожа за ее хрупкое здоровье, семейство Бабаниных в 1868 г. отправило девочку с матерью и теткой за границу. После двухлетнего путешествия по городам Европы они обосновались в Ницце. В юности Маша подолгу жила в Италии: Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь, самые лучшие отели и дорогие виллы, светские приемы высшей знати, лучшие музеи мира – все было у ног маленькой, не по возрасту мудрой девочки, которая ощущала себя запертой в золоченой клетке. Богатство и то, что оно давало, нравилось и принималось ею как должное, но ее душе и уму было тесно в домашних рамках. Маша категорически не вписывалась в какие-либо традиционные каноны. Жизнь била в ней ключом. Заносчивая аристократка, насмешливая и надменная даже в детские годы, она постоянно искала для себя занятия, не характерные для барышень ее возраста.

С пяти лет Маша училась танцам, но мечтала не о балах, а об актерской карьере. В 10 лет она попробовала учиться рисовать, и успехи были налицо, но желание петь оказалось сильнее. Девочка в совершенстве играла на арфе, рояле, гитаре, цитре, мандолине, органе. Ее сильный голос (меццо-сопрано) охватывал диапазон трех октав без двух нот. Она знала ему цену и уверенно стремилась стать великой певицей, а не музицировать в модных салонах. Одновременно девочка занималась языками: итальянским, английским, немецким, а позже древнегреческим и латинским. Русский язык она знала «для домашнего обихода», а думала и писала по-французски.

«До 12 лет меня баловали, исполняли все мои желания, но никогда не заботились о моем воспитании. В 12 лет я попросила дать мне учителей, я сама составила программу. Я всем обязана самой себе». И чем больше Мария училась, тем сильнее понимала,

как много ей надо успеть. С 1873 г. все свои мысли, каждый поступок, любую интересную фразу она заносила в свой дневник.

Это не дневник барышни с пустыми «ахами», это дневник-исповедь самодостаточной личности, которая с беспристрастной откровенностью обнажает свои мысли, мечты, стремления, уверенно осознавая, что пишет она не только для себя, но и для всех: «К чему лгать и рисоваться! Да, несомненно, что мое желание, хотя и не надежда, остаться на земле во что бы то ни стало… это всегда интересно – жизнь женщины, записанная изо дня в день, без всякой рисовки, как будто бы никто в мире не должен был читать написанного, и в то же время со страстным желанием, чтобы оно было прочитано».

106 больших рукописных томов за неполные 12 лет. В них она вся, со своим «безмерным тщеславием», желанием быть то герцогиней, то знаменитой актрисой, «самолюбивая настоящая аристократка», предпочитающая богатого мужа, но раздраженная от общения с банальными людьми, «презирающая род людской – по убеждению» и пытающаяся разобраться, чего стоит окружающий мир, человек и его душа. С детским максимализмом в свои 12 лет она заявляет: «Я создана для титулов. Слава, популярность, известность повсюду – вот мои грезы, мои мечты…» И рядом – мистические строки, обостренные чувством быстротечности времени: «…Жизнь так прекрасна и так коротка!., если я буду терять время, что же из меня выйдет!»

И Мария не теряет времени. Трактаты Горация и Тибула, Ларошфуко и Платона, Савонаролы и «любезного друга Плутарха» занимают ее ум, как и книги Коллинза, Диккенса, Дюма, Бальзака, Флобера и Гоголя. Это не просто беглое чтение, это вдумчивый труд, сопоставление их взглядов с ее мироощущением.

К любому вопросу она подходит серьезно, открыто рассказывает о самой себе, как психолог, обстоятельно разбираясь в своих чувствах. Влюбившись в герцога Г. (Гамильтона?), Маша на страницах дневника обстоятельно рассуждает о своей любви и предстоящем, в мечтах, замужестве. Попытка разобраться в чувствах, возникших между нею и племянником кардинала Пьетро Антонелли (1876 г.), приводит Марию к убеждению, что она переросла своих потенциальных женихов и уровень своего окружения. Это сознание обрекает ее на душевное одиночество.

Как много было даровано этой девочке, но слабое тело с трудом справлялось с запредельными нагрузками, которые взвалила Башкирцева на свой мозг и душу. В 16 лет состояние ее здоровья резко ухудшается. Врачи, курорты, светская жизнь,

путешествия – но темп работы над собой не замедляется ни на минуту. Уже в этом году Мария начинает жить с ощущением приближающейся смерти. «Умереть?.. Это было бы дико, и, однако, мне кажется, что я должна умереть. Я не могу жить: я ненормально создана, во мне – бездна лишнего и слишком много недостает; такой характер не может быть долговечным… А моя будущность, а моя слава? Ну, уж разумеется, тогда всему этому конец!»

Первый удар Мария выдержала, расставшись с мечтами стать певицей. Катар и воспаление гортани лишили ее прекрасного голоса. Надежда то вспыхивала, то угасала. «Я буду иметь все или умру», – пишет она в 1876 г., накануне поездки в Россию. За полгода она посетила Петербург, Москву, Харьков. Но в основном Мусю баловал отец в своем огромном поместье. Она блистала, кокетничала, влюбляла в себя местных аристократов и считала бесцельно прожитые дни. Маша мечтала примирить родителей, которые по-прежнему любили друг друга. И этой капризной барышне удалось воссоединить семью.

Возвратившись в Париж, Башкирцева пытается самостоятельно заняться рисованием. «Живопись приводит меня в отчаяние. Потому что я обладаю данными для того, чтобы создавать чудеса, а между тем я в отношении знаний ничтожней первой встречной девчонки…» Ей не хватает школы. Мария, наконец, решает не распылять свои способности, а направить их на обучение живописи. Осенью 1877 г. она поступает в частную Академию Р. Жюльена (Жюлиана). Своими недюжинными способностями она покоряет преподавателей, наверстывает упущенное время, работая по 8—10 часов в день, и достигает успехов, «каких обычно не ждут от начинающих» (семилетний курс она освоила за два года).

Ее учителя Р. Жюльен и Т. Робер-Флери уже через неделю занятий признали в Башкирцевой природную одаренность. «Я думал, что это каприз балованного ребенка, но я должен сознаться, что она хорошо одарена. Если так будет продолжаться, то через три месяца ее рисунки могут быть приняты в Салон», – сказал Жюльен матери начинающей художницы. Весной 1878 г. Мария участвует в первом для себя конкурсе учащихся Академии и занимает третье место. А после 11 месяцев обучения жюри присуждает ей первую медаль. «Это работа юноши, сказали обо мне. Тут есть нерв, это натура».

Это заслуженная награда. Нагрузки, которые она взваливает на себя, чрезмерны, но Башкирцева терзается тем, что не начала заниматься живописью в 12–13 лет и «что теперь слишком поздно». Она живет и работает, лихорадочно пытаясь «в один год

сделать работу трех лет». Мария подсчитывает часы, растраченные безвозвратно на сон, одевание, светские приемы, и в то же время изыскивает резерв для занятий римской историей и литературой. Но такого напряженного режима организм не выдерживает – она практически теряет слух, появляются первые симптомы туберкулеза. Начинающая художница вынужденно прерывает занятия для консультации у светил медицины и поездок на воды. Диагнозы врачей расплывчаты («кашель чисто нервный»), и Мария несерьезно относится к лечению, мечтая только о достижении высот в живописи.

В 1880 г. под псевдонимом «Mademoiselle Mari Constantin Russ» она приняла участие в Салоне. Первая картина «Молодая женщина, читающая «Развод» Дюма» была замечена и одобрена критикой.

В 1881 г. Башкирцева выставляет большое полотно «Ателье Жюльена» – сложную многофигурную композицию, отличающуюся жизненностью и твердостью рисунка. Ее колорит выдержан в теплых серых и темно-лиловых тонах и оттенен единственной темной фигурой – портретом самой художницы. Жюри Салона присудило картине второе место. Башкирцева создает портрет «прелестной американки» и готовит нехарактерную для творчества женщины картину «Портрет натурщицы». На ней изображена ожидающая художника модель – обнаженная, она сидит верхом на стуле, курит папироску и смотрит на скелет, в зубах которого торчит трубка. Вокруг небрежно разбросаны вещи и – маленький букетик фиалок. Работа выдержана не просто в характерной для Башкирцевой реалистической манере, она ближе к натурализму и даже к символизму. «Величайшие мастера велики только правдой… и те, которые смеются над натурализмом, дураки, и не понимают, в чем дело. Надо суметь схватить природу и уметь выбирать. Все дело художника в выборе».

Для своей следующей работы «Жан и Жак» (1883 г.) художница избирает подсмотренную на улице жанровую сцену, изображающую двух бедных парижских мальчиков. Старший с уверенностью и сознанием собственного достоинства ведет за руку младшего. Крепко очерченные фигурки детей темным силуэтом выделяются на фоне широко и свободно написанного городского пейзажа. Эта работа уже говорила о зрелом мастерстве художницы. Картина «Дождевой зонт» (1883 г.) изображает дрожащую девчушку, укутанную в залатанную юбку. Она стоит, держа над головой сломанный зонт, а в ее недетских серьезных глазах застыл немой укор маленького существа, рано познавшего нужду. Написанная на пленэре, под дождем – она так

же реальна, как и прогрессирующая болезнь художницы. На 1883 г. приходится основная часть ее творческого наследия: «Осень», серия «Три улыбки» («Младенец», «Девочка», «Женщина»), подкупающие своей добротой и правдивостью.

В Салоне 1883 г. Башкирцева представляет картину «Парижанка» и жанровое полотно «Жан и Жак» уже под собственным именем. Помимо награды она получает похвальные отзывы не только во французской, но и в русской прессе. На первой полосе престижного издания «Всемирная иллюстрация» была помещена репродукция картины и большая статья о художнице.

Башкирцева полна новых идей и замыслов. Но все чаще и чаще она вынуждена прерывать работу. Теперь врачи категоричны – туберкулез поразил все правое легкое, очаги есть и в левом. Мария вполне осознает, как мало ей отпущено: «Меня еще хватит на некоторое время». Она верит, что живопись спасет ее, и если не продлит жизнь, то не позволит исчезнуть бесследно. На большом автопортрете «Портрет Башкирцевой у картины» (1883 г.) она изображает себя в творческом порыве – взгляд серых глаз сияет вдохновением, черты лица уверенные и в то же время нежные. Как и в написанном ранее маленьком автопортрете, она объективно и самокритично подчеркивает раскосость глаз и выпирающие скулы.

Представленные в Салоне 1884 г. изящный пейзаж «Осень» и жанровая картина «Митинг» (вместе с «Портретом натурщицы» приобретены французским правительством для Люксембургского музея в Париже) приносят Башкирцевой долгожданную славу. «Митинг» – эта наиболее значительная работа художницы – изображает группу ребятишек на солнцепеке пустынной улочки, заинтересованно рассматривающих волчок. «После открытия выставки не было ни одного журнала, который бы не говорил о моей картине, – отмечает в дневнике Мария. – Это настоящий, подлинный успех… Какое счастье».

Ее не смущают постоянные сравнения ее творческой манеры с работами Ж. Бастьена-Лепажа. Марии нравились его картины, она дружила с художником, а неизлечимые недуги сблизили их еще теснее. Но Башкирцева ясно видела ограниченность мастерства своего друга и намного превзошла его в колорите и сюжетной раскованности. Она рассматривает мир как единство человека и природы. Ее декоративный экран «Весна» (1884 г.) – это не просто изображенные женщины на фоне пейзажа. «Нежная зелень, бело-розовые цветы яблонь и персиковых деревьев, свежие ростки повсюду… – это должен быть гармоничный аккорд тонов», но моделью для мечтательно задремавшей девушки станет не

томная пастушка, а «настоящая здоровенная дивчина, которой завладеет первый встречный парень». Реальности художница достигает не только через изображение «грубо-простых вещей, но и в выполнении, которое должно быть совершенным».

Несмотря на то что Башкирцева очень торопится все успеть, ее работы отличаются продуманностью композиции, цветовой гаммы и мельчайших деталей. Она спешит закончить «Скамейку», делает эскизы к «Юлию Цезарю» и «Ариадне». Продолжает работу над «Святыми женами» («Жены-мироносицы»), начатую еще в 1880 г. Даже в эскизах ощущается не просто горе – «это драма колоссальная, полная, ужасающая. Оцепенение души, у которой ничего не осталось». Мария свято верит, что ее рука сумеет выполнить то, что «хочет выразить душа».

А еще Башкирцева мечтает состояться как писательница. Она ощущает потребность, чтобы какой-то знаток литературы смог по достоинству оценить ее эпистолярное творчество. Свой дневник она хочет поручить Ги де Мопассану, судя по его книгам, так много понимающему в женщинах. Но переписка с ним, затеянная Марией, разочаровывает ее: «Вы не тот человек, которого я ищу…» И Башкирцева 1 мая 1884 г. пишет предисловие к своему феноменальному «Дневнику» (ее завещание было написано еще в июне 1880 г.). Такой дневник, полный страсти, желания славы и величия, понимания своей гениальности и творческого потенциала, мог бы написать любой писатель или художник, только никому, кроме Башкирцевой, не хватило честности и откровенности, чтобы раскрыть свои тайные стремления и надежды. Может быть, она была так искренна потому, что подсознательно чувствовала, что для жизни ей отпущен малый срок. Не дожив 12 дней до своего двадцатичетырехлетия, 31 октября 1884 г. Мария Башкирцева скончалась и была похоронена на парижском кладбище Пасси. На плитах у большого белого памятника, напоминающего русскую часовенку, всегда лежат скромные фиалки.

Через год после ее смерти французское общество женщин-художниц открыло выставку работ М. К. Башкирцевой, на которой было представлено 150 картин, рисунков, акварелей и скульптурных этюдов. В 1887 г. на Амстердамской выставке картины русской художницы нарасхват раскупили самые известные галереи мира, в том числе и представители музея Александра III. В этом же году был издан (в сокращенном варианте) «Дневник», которым «переболели» И. Бунин, А. Чехов, В. Брюсов, В. Хлебников, а Марина Цветаева посвятила художнице свой «Вечерний альбом». К сожалению, большинство полотен, перевезенных матерью Башкирцевой в родовое поместье под

Полтавой, погибло в начале Второй мировой войны. Но в открывшемся в 1988 г. Музее искусства XIX века д'Орсэ целый зал отдан ее картинам.

Башкирцева могла стать великим художником, «Бальзаком живописи», если бы ей была дарована не столь короткая жизнь.

«Я, которая хотела бы сразу жить семью жизнями, живу только четвертью жизни… И потому мне кажется, что свеча разбита на четыре части и горит со всех концов…» – писала она. И как бы вторя ей, Марина Цветаева посвятила Башкирцевой такие строки:

«Ей даровал Бог слишком много!
И слишком мало – отпустил.
О, звездная ее дорога!
Лишь на холсты хватило сил…»

БЁРДСЛИ (БЕРДСЛЕЙ) ОБРИ ВИНСЕНТ (род. 21.08.1872 г. – ум. 16.03.1898 г.)

Выдающийся английский рисовальщик и график, один из основоположников стиля модерн, замечательный мастер книжной иллюстрации.

Талантливый музыкант, поэт и драматург. Автор «Баллады о цирюльнике», «Трех музыкантов», фарса «Коричневый этюд», повести «Венера и Тангейзер».

«В гении то прекрасно, что он похож на всех, а на него никто», – говорил Оноре де Бальзак. Творцу «Человеческой комедии», как никому другому, это было хорошо известно. Следуя бальзаковскому определению, английского графика Обри Винсента Бёрдсли, несомненно, можно считать гениальным. Во всей истории мирового искусства ни до, ни после него не было создано ничего подобного его произведениям. Он никогда не принадлежал к какому-либо художественному направлению, скорее, напротив, своим искусством сформировал новый стиль модерн, похожий на магический сгусток страстей, отражающий

извечное противостояние Добра и Зла.

Сегодня без этого мечтателя и романтика, мистика и карикатуриста, утонченного эротомана просто трудно себе представить английское искусство конца XIX – начала XX вв. Между тем Бёрдсли поначалу вовсе не стремился стать художником, находя свое призвание в искусстве вообще: его гениальность проявлялась не только в графике, но и в музыке, и в литературе. Но более всего он дорожил репутацией меломана и библиофила. Его огромная, любовно собранная библиотека так же поражала, как и блестящее знание коллекций Британского музея и Национальной галереи.

Жизнь этого «гения миниатюры», как называли Бёрдсли современники, полна драматизма. Подобно герою бальзаковской «Шагреневой кожи», он вынужден был постоянно бороться за каждый прожитый миг. И чем больше художник мечтал о продлении своей жизни, тем быстрее таяло отведенное ему судьбой время. Смерть унесла его в неполные 26 лет, но он успел сделать то, что обессмертило его имя.

Сэр Обри Винсент Бёрдсли родился в Брайтоне (графство Суссекс). Его отец, Винсент Пол Бёрдсли, происходил из богатой семьи лондонских ювелиров. Мать, урожденная Элен Агнус Питт, была дочерью респектабельного врача. Однако состояние, полученное ею в приданое, очень скоро было развеяно по ветру легкомысленным супругом, а поскольку из-за слабого здоровья он не мог заниматься постоянной работой, Элен пришлось пойти в гувернантки с преподаванием музыки и французского языка. Туберкулез, которым болел Винсент Пол, стал тем губительным наследством, которое получил от отца Обри. О своей болезни он узнал еще в семилетнем возрасте. И с этого времени почувствовал за своей спиной дыхание незримой смерти.

Родители Обри очень рано поняли, что в их семье растет вундеркинд. Мальчик был наделен незаурядным музыкальным талантом, который, благодаря урокам матери и занятиям с известными пианистами, быстро развивался. Уже в одиннадцать лет Обри выступал с концертами перед публикой и сам сочинял музыку. Он знал наизусть партитуры Вагнера и Россини, пианистические пьесы Вебера. И даже уже будучи известным художником, считал, что музыка – единственное, «в чем он что-нибудь понимает». Собственные музыкальные композиции юноши были изящны и поэтичны, а сочиняемые им стихи – музыкальны.

Увлекшись в школьные годы театром, Обри проявил еще два таланта – драматурга и актера. Написанные им и поставленные в домашнем или школьном театрах пьесы неизменно вызывали большой интерес. К тому же на сцене Бёрдсли держался так же

уверенно, как и у рояля.

Но несмотря на такие способности к искусству, после окончания школы Обри стал работать клерком в одном из лондонских офисов. Однако очень скоро ему пришлось оставить работу: в 17 лет юноша начал кашлять кровью. С этого времени искусство становится не только его единственным занятием, но и смыслом жизни. Из всех его видов Бёрдсли все больше начинает отдавать предпочтение живописи. Рисование становится его страстью. В 1891 г., невзирая на тяжелый недуг, он посещает занятия в Вестминстерской художественной школе, копирует произведения старых мастеров и уже через год становится профессиональным художником. Этому способствовал блестяще выполненный Бёрдсли в 1892 г. заказ на иллюстрирование книги Т. Мэлори «Смерть Артура». Иллюстрации к этому своду старинных рыцарских романов оставляли такое сильное впечатление, что от них просто невозможно было оторваться. А между тем они были выполнены довольно скупыми изобразительными средствами: тонкая виртуозная линия в них сочеталась с большими пятнами сплошного черного цвета. Именно это и станет творческим методом художника.

В первой работе Бёрдсли еще чувствовалось влияние творческой манеры его современников – английских живописцев Уильяма Морриса и Эдварда Бёрн-Джонса (последнего Обри считал «величайшим художником Европы»). Вместе с тем в ней уже проявились индивидуальность и темперамент молодого художника. Прекрасное знание английской литературы, эрудиция позволили двадцатилетнему юноше выразить философскую глубину иллюстрируемого произведения. Вслед за этим изданием он принимает участие в оформлении художественного журнала «Савой».

Последующие два года стали для Бёрдсли периодом интенсивного творческого поиска. Он увлеченно изучает японские гравюры. Стремясь соединить в своих рисунках лучшие традиции искусства Запада и Востока, художник формирует своеобразный изобразительный язык, который станет основой нового живописного стиля модерн. Его рисунки поражают удивительной гармонией линии и пятна. «Как мало сейчас понимается важность линии! – пишет Бёрдсли в одном из писем. – Именно это чувство гармонии линии выгодно отличало старых мастеров от современных. Похоже, нынешние художники стремятся достичь гармонии одного только цвета». Такого рода размышления свидетельствовали о том, что за короткое время молодой художник превратился в зрелого мастера. Наряду с использованием твердой волнообразной линии,

разграничивавшей плоскости черного и белого цветов, он с помощью перекрестной штриховки виртуозно передавал полутона и фактуру предметов. В его рисунках не было ничего второстепенного – каждая деталь вырастала в символ, помогала проникнуть в суть образа. Все это делало графические работы художника индивидуальными и легко узнаваемыми.

Свои методы работы Бёрдсли ревниво оберегал от посторонних глаз. Он не любил непрошеных зрителей. В тех же случаях, когда его все же заставали за работой, художник прятал рисунок, а если был недоволен им, тут же уничтожал. Но чаще всего он создавал свои графические шедевры, запершись в кабинете, обитом черной тканью и освещенном свечами. И все же кое-что о процессе его работы известно. Сначала Бёрдсли набрасывал карандашом всю композицию, покрывая бумагу только ему понятными каракулями. Что-то стирал, что-то наводил. Порой от резинки и перочинного ножа бумага превращалась в решето. Но когда приходил черед ручки с золотым пером, выводящей тонкие росчерки черной туши, то они не всегда следовали за карандашом. Охваченный вдохновением, Бёрдсли нередко импровизировал.

Одной из особенностей его рисунков была утонченная эротичность. Это пришлось как нельзя кстати для тех английских периодических изданий, которые выделялись эротической направленностью. Именно таким являлся журнал «Иеллоу Бук» («Желтая книга»), художественным редактором которого Бёрдсли стал с весны 1894 г. Помимо рисунков он публикует здесь свои эссе и стихи. Но благодаря творчеству художника издание получает не только популярность, но и… скандальную известность как один из печатных органов гомоэротики. Хотя нет никаких фактических подтверждений гомосексуальности Бёрдсли, косвенно на это указывает многое: окружение, образ жизни, произведения. Постоянными посетителями его гостиной, увешанной японскими эротическими эстампами, были известные своей нетрадиционной сексуальной ориентацией Оскар Уайльд, Робб Росс, Альфред Дуглас (Бози), Пьер Луи, Джон Грей. Однако о личной жизни Обри доподлинно ничего не известно. Она скрывалась за неизменно вежливыми письмами, безупречно повязанным галстуком и чудачествами меломана, музицирующего за роялем «в две руки» со скелетом. Но произведения, в которых женщину трудно было отличить от мужчины, где дети рождались из ноги и царствовали болезненно-капризные эфебы, выдавали художника. И молва, с легкостью превращавшая гениальность в ненормальность, наделяла его всеми смертными грехами. С позиции обыденного сознания он

выглядел «сеятелем извращенного разврата» – гомосексуалистом и соблазнителем собственной сестры Мейбл. Ощущая это неадекватное восприятие своей персоны, Бёрдсли неоднократно острил: «У французских полицейских существуют серьезные сомнения относительно моего пола». Своим поведением художник как бы культивировал скандал. И он вскоре произошел.

Когда арестованный в 1895 г. по обвинению в гомосексуальной связи Оскар Уайльд отправился в тюрьму, среди взятых им вещей якобы была и «Желтая книга». Позже, правда, выяснилось, что сообщавший об этом репортер ошибся – писатель взял не журнал, а какую-то книгу желтого цвета. Но для старой чопорной Англии это сообщение было достаточным поводом, чтобы закрыть возмутительное издание. Так Бёрдсли оказался без работы, а значит, и без средств к существованию.

Художник перебивался случайными заработками, пока его друг Леонард Смитерс не предложил ему сделать иллюстрации к произведениям Ювенала и Аристофана. Так в 1896 г. появилась бледно-пурпурная серия рисунков к «Лисистрате» – «Лисистрата обращается к афинским женщинам», «Лисистрата защищает Акрополь», «Две афинянки в беде», «Лакедемонские послы» и др.

Многие современники художника считали их лучшими из всего сделанного им.

Но мировую известность Бёрдсли принесло оформление «Саломеи» О. Уайльда. 16 рисунков к этой пьесе были не столько художественным комментарием к авторскому тексту, сколько собственным вольным прочтением художником библейского памятника. Бёрдсли создал самостоятельное и глубокое произведение. Вершиной его таланта стали рисунки «Женщина Луны», «Глаза Ирода» и «Платоническое оплакивание». В них узнаваемы черты самого Уайльда. Они содержат и загадку, и зловещее предсказание, и едкую иронию по отношению к обществу, которое в своей агрессивной невежественности не приемлет свободной любви. Любопытная характеристика этих рисунков дана в книге «Роман с самим собой» известного режиссера Р. Виктюка: «Удивительны иллюстрации Бердслея к «Саломее» О. Уайльда – это чувственные провокации, с виду такие невинные, что сладостно-жутко. Школа Бердслея – это оправдание порока через красоту! Это орнаментировка греха до его эстетической неузнаваемости!» Особенно было проникнуто гомоэротикой «Платоническое оплакивание» – трогательное изображение юноши, оплакивающего своего возлюбленного. Его лицо полно страдания и суровости. Оно словно хранит след тайны смерти, той самой, которая неотвязно преследовала самого художника.

Но Бёрдсли еще успеет создать фантастические видения по Эдгару По, стилизацию «Похищения локона» А. Попа, иллюстрации к «Острословиям» Шеридана, «Манон Леско», «Мадам Бовари», «Даме с камелиями», «Мадемуазель Мопен», вариации на темы произведений Бена Джонсона и Ф. М. Достоевского, графические работы к собственной повести «Венера и Тангейзер». В них он то смеется, оставаясь серьезным, то мечтает, как трубадур, то непристойно шутит. И все это время смерть нетерпеливо напоминает художнику о себе. В письмах его – ощущение приближающейся пропасти и нереальные надежды на спасение. Сначала Бёрдсли думает о том, как ему выздороветь, потом – только почувствовать себя чуточку лучше и, наконец, – прожить хотя бы еще месяц.

Последней попыткой художника справиться с болезнью стал переезд в 1896 г. во Францию. В поисках благоприятного климата он приезжает сначала в Париж, потом в Сен-Жермен и Дьепп. Последним его пристанищем стала Ментона – лимонный рай на берегу Средиземного моря. Обри казалось, что живи он в фешенебельном особняке, окруженный теплом и необходимым уходом, цветами и книгами, его дни могли бы продлиться. Но маленький кусочек шагреневой кожи, данный ему судьбой, неумолимо сокращался. 16 марта 1898 г. художника не стало. До самой смерти острый ум и спокойствие не изменяли Бёрдсли. Уже прикованный к постели, он попросил Л. Смитерса уничтожить все его «неприличные рисунки» и гравировальные доски к ним, оставив лишь самое ценное из своего творческого наследия. Однако эта просьба не была исполнена.

Художники XX в. назовут его одним из своих «властителей дум» и свяжут с его именем тот привкус тления и порочной чувственности, который был характерен для удивительного образного мира, открытого Бёрдсли.

БОННАР ПЬЕР
(род. 3.10.1867 г. – ум. 23.01.1947 г.)

Известный французский живописец-постимпрессионист, большой мастер пейзажей, жанровых картин и натюрмортов, плакатной и книжной графики.

Участник выставок: в Салоне «Независимых» (с 1891 г.), Осеннем салоне (с 1903 г.), в салоне «Свободной эстетики» в Брюсселе (1897 г.), в Осло, Стокгольме и Гетеборге (1898 г.), в Венском Сецессионе (1903 г.), в Мюнхенском Сецессионе (1907–1908 гг.), в Кунстферстейне в Лейпциге (1910 г.), на Венецианском бъеннале (1922 г.),

«Искусство и Сопротивление» в Париже (1946 г.); персональных выставок в галереях Дюран-Рюэля (1896 г.), Бернхейм-Жен (1904, 1921, 1926 гг.), Дрюэ (1924 г.), Хаук в Нью-Йорке (1925 г.); международных выставок в Институте Карнеги в Питсбурге (1923, 1938 гг.), Музее современного искусства в Нью-Йорке (1930 г.) и др.

Один из основателей группы «Наби» (1888 г.), почетный президент группы «Молодая французская живопись» (1918 г.), почетный гражданин Ле Канне.

Пьер Боннар – один из немногих художников, проживших

счастливую жизнь. Даже в трудные времена (а ему пришлось пережить две мировые войны) он не терял присутствия духа. Таким же оптимистичным, мажорным и светлым было и его искусство. Наделенный большим талантом, богатым внутренним миром, умением видеть красоту в самом обыденном, художник создавал произведения, в которых человек, природа, интерьеры – все обладало духовностью.

Будучи не только замечательным живописцем, но и мудрым человеком, Боннар внимательно присматривался к сменявшимся художественным течениям, впитывал из них то, что было близко его душе, но никогда не подпадал под чье-либо влияние и не терял собственного лица в искусстве.

По природе Боннар был непоседливым человеком, всегда стремился к новым впечатлениям и очень боялся спокойной провинциальной жизни, ее монотонности. Может быть, еще и поэтому он нашел в себе силы однажды распрощаться с благополучной карьерой юриста и сменить престижную адвокатскую мантию на скромную блузу художника.

Пьер родился в парижском предместье Фонтен-о-Роз, в интеллигентной семье. Отец его, Эжен Боннар, служил в военном министерстве, старший брат был химиком, а младшая сестра – музыкантшей. Что же касается Пьера, то его с детства более всего интересовали древние языки и рисование. Но по воле отца он после окончания школы отправился в Париж изучать право. Однако все помыслы юноши были связаны с искусством. Поэтому параллельно с учебой он посещает курсы живописи и рисования в мастерской Жюльена, а после получения юридического образования в 1888 г. поступает в Школу изящных искусств. Все средства, которые давала ему юридическая практика, шли на оплату занятий в ней.

Тогда же Боннар сдружился с Полем Серюзье, Морисом Дени, Полом Рансоном и другими молодыми художниками. Вместе они создают группу «Наби», название которой происходит от древнееврейского слова «пророк». Под влиянием творчества П. Гогена «набиды» стремились создать своеобразный вариант стиля модерн, в котором проявлялись близость к символизму, декоративность живописной формы и главенство цветового пятна.

В 1889 г. Боннар принимает участие в двух конкурсах – в Регистратуру и на Римскую премию в Школе изящных искусств. Обе попытки закончились неудачей. Отец устраивает его к одному из своих друзей, помощнику прокурора. Но молодой человек мало внимания уделяет служебным делам. Отныне и навсегда главным занятием в его жизни становится живопись. Избранный им путь, конечно же, не обрадовал близких, но

разрыва с семьей не произошло.

Первые шаги в искусстве молодой художник сделал в мастерской известного театрального деятеля Люнье-По. Вместе с Серюзье он написал декорации для сатирической пьесы А. Жарри «Король Юбю», поставленной в молодом театре «Творчество». Им же были выполнены афиша и театральные программы спектакля. Наряду с этим начинающий художник конструирует и раскрашивает марионеток для кукольного театра, организованного мужем его сестры, композитором Клодом Террасом. Весьма своеобразно Боннар иллюстрирует и его музыкальные произведения: в сольфеджио представляет музыкальные знаки в виде комических фигурок, а в иллюстрациях к «Музыкальным семейным сценам» рисунком передает характер музыкальных пьес.

Но первый успех приходит к Боннару в 1891 г., после победы в конкурсе плакатов, рекламирующих шампанское. Созданный им плакат был интересен смелой композицией, удачным использованием желтого и черного цветов, образующих декоративное единство. Расклеенный на улицах Парижа, он произвел большое впечатление не только на публику, но и на художников. В частности, Тулуз-Лотрек, создавая свой знаменитый «Мулен Руж», идет по пути Боннара, открывшего новое направление в разработке подлинно художественной рекламы.

Вслед за этим появляются первые живописные работы художника. В них находит отражение его увлечение японским искусством. Все написанные им в 90-е гг. картины, даже портреты, больше напоминают декоративные панно: «М-ль Андре Боннар с собаками», «Пеньюар» (обе в 1890 г.), «Буль де неж», «Женщина с зайцем» (обе в 1891 г.). В эти годы художник обращается и к прикладному искусству. Его проект расписного шкафа, эскиз ширмы, вееров также были выполнены в японском стиле. Неслучайно в среде художников Боннар даже получил шутливое прозвище «Наби-японец».

Но по-настоящему заниматься живописью он начинает после знакомства с произведениями импрессионистов. Вспоминая начальный период своего творчества, Боннар говорил: «…когда, немного позднее, мы открыли импрессионизм, он вызвал у нас новый взрыв энтузиазма, он был для нас открытием и освобождением… импрессионизм принес нам свободу».

Эти новые «свободные» тенденции появились у Боннара прежде всего в литографиях «Некоторые черты парижской жизни», сделанных в 1895 г., и в книжной графике. Работая над иллюстрациями к роману Петера Нансена «Мария», он создает

необычайно нежный и женственный образ юной девушки, который пишет с натурщицы Марии Бурсен, известной под именем Марты де Мелиньи. Они познакомились в 1894 г., и вскоре, несмотря на несогласие родителей художника, девушка становится его женой. Однако Марту так никогда и не примут в свете, а брак с ней Боннар оформит только в 1925 г., через 20 лет после встречи. Впрочем, это не помешает супругам прожить вместе долгую и счастливую жизнь. Пьер часто рисовал жену, а на одном из ее портретов 1925 г. в интерьере была нарисована та самая книга «Мария», работа над которой соединила его с Мартой. Когда в 1942 г. жена умерла, Боннар очень тяжело переживал ее уход. Это было то одно из немногих горестных событий в его жизни, после которого он утратил присущие ему жизнерадостность и оптимизм.

До Первой мировой войны художник иллюстрировал еще много изданий («Параллельно» Поля Вердена, «Дафниса и Хлою», «628-Е-8» Октава Мирбо, «Естественную историю» Жюля Ренана и др.). Но главное место в его творчестве теперь принадлежало живописным полотнам. Они создавались на основе непосредственных жизненных наблюдений, были менее декоративны и более наполнены психологическими нюансами. На первый взгляд сюжеты их могли показаться банальными – «Бабушка с ребенком», «Ребенок ест вишни», «Молодая женщина около лампы», «Молодая женщина около окна», «Заснувшая женщина». Но все они были полны теплого чувства, передавали разные настроения, обладали интимностью изображения (неслучайно во многих картинах Боннар рисовал домашних животных – кошек, собак). Последнее качество будет присуще всем последующим работам художника, станет отличительной чертой боннаровских пейзажей, портретов и интерьеров.

В 1896 г. в парижской галерее «Дюран-Рюэль» была организована первая персональная выставка работ Боннара. На ней были представлены пейзажи, жанровые картины, изображавшие повседневную жизнь Парижа и его предместий («Омнибус», «Улица зимой», «Прогулка на лодках в Шату» и др.)· Большинство работ выполнено в темных тонах. Иногда на светлом фоне художник выделял темные силуэты.

Только на рубеже нового столетия Боннар отказывается от этой мрачноватой палитры. Интерес к свету и богатым возможностям цветовой гаммы, характерный для импрессионистов, побуждает его обратиться к фигурным композициям на пленэре. Одной из них стала картина «После обеда в буржуазном семействе» (1900 г.). В этом групповом портрете семьи Терраса преобладает светлая колористическая

гамма. Но в отличие от импрессионистов, художник создает фрагментарную композицию, строго построенную и тесно населенную персонажами. Создается впечатление, что он боится оставить на картине свободные места, не заполненные фигурами. Это тяготение к ограничиванию изображаемого еще больше проявляется в других портретах Боннара, написанных в закрытом помещении на фоне различных интерьеров (портреты Мизии и Таде Натансон, Э. Вюйара, А. Воллара, Ж. Бессона и др.). Все они были решены в бытовом жанровом плане. Но вместо свойственной прежде работам Боннара декоративности в них присутствует изображение характера, психологии человеческой личности. Такой же отход от нарочитой вычурности стиля модерн наблюдается и в его пейзажах. Большинство из них, особенно городские виды, написаны художником по собственному композиционному принципу, который позднее он стал применять и в отношении ландшафтов. Барьеры в виде столов или парапета, колонн и арок создавали особый оптический эффект, как бы удаляющий зрителей от изображаемых предметов и событий («Уголок Парижа», 1905 г.; «Площадь Клиши», 1912 г.; «Лето в Нормандии», 1911–1912 гг.). Этот же принцип использован художником в создании панно для украшения особняка русского коллекционера И. А. Морозова.

В 1912 г. Боннар приобрел загородный дом в Вер но не. Здесь он создает свою знаменитую серию «Интерьеры». В ней и в других подобных работах художник экспериментирует с изображением окружающих предметов. Для одних полотен характерен диалог между внутренним пространством комнаты и внешним миром: зритель как бы переводит взгляд с человеческой фигуры и предметов на столе на открытую дверь и простирающийся за нею летний пейзаж. В других – стол выступает в виде своеобразной картины в картине. Но все эти интерьеры объединяет одно – интимность и безмятежность, выявление красоты в обычных вещах. Эти черты живописи Боннара вызывали все большие симпатии у публики, особенно в годы Первой мировой войны и в послевоенный период, когда люди истосковались по мирной, спокойной жизни. Неслучайно в это время художник избирается почетным президентом группы «Молодая французская живопись» (1918 г.), а ряд прославленных галерей во Франции и других странах Европы, а также в США организуют выставки его работ.

Творчество Боннара получает мировое признание, а сам он между тем, не думая о славе, мучительно ищет пути, по которым пойдет современное искусство. Художник признается: «Я опять засел за ученье. Я решил забыть все, что знал, и стараюсь научиться тому, чего не знаю. Я вновь изучаю основы, начинаю с

азбуки… Мне кажется, я понял. Цвет меня увлек… Ради него я жертвовал формой, почти не сознавая этого… Значит, мне надо изучить рисунок». Свое изучение он начал с пейзажей. Теперь в них нет преграды для взгляда зрителя. Напротив, художник стремится показать ему большое пространство, увести в глубину картины («Мост Гренель», 1919 г.; «Пальмы», «Порт в Каннах», 1926 г.; «Сена у Вернона», 1930 г.; «Дебаркадер», 1938–1939 гг.).

Пейзажи, интерьеры, натюрморты занимают главное место в творчестве Боннара в последние два десятилетия его жизни. Связано это не только с его художественными поисками в области формы, но и с переездом в небольшой городок Ле Канне, в котором чета Боннаров приобрела виллу «Ле Боске». Здесь родилось немало талантливых работ художника: «Красные маки» (1926 г.), «Обнаженная на корточках», «Балконная дверь» (обе в 1933 г.), «Обнаженная в ванне» (1938–1941 гг.). Много пейзажей рисует Боннар и в других местах Франции. Частые переезды связаны с необходимостью перемены климатических условий из-за болезни Марты Боннар. По той же причине многие часы ей приходилось проводить в ванной. Отсюда у художника такое большое количество изображений обнаженного женского тела в ванне.

С началом Второй мировой войны состояние здоровья Марты резко ухудшилось. Особенно сказались трудные условия жизни зимой 1940–1941 гг. Супруги переживают холод и голод. За скудные продукты, которые удавалось найти на рынке, Боннар расплачивался своими картинами. Его произведения уже тогда оценивались очень высоко. Но художник считал, что он будет обворовывать людей, продавая им картины по таким баснословным ценам в трудное военное время. Он предпочитал довольствоваться малым. В одном из писем он писал: «Мне определили в мэрии Ле Канне дополнительный паек ввиду моей хорошей репутации почетного гражданина. Теперь у меня есть все бумаги, но продуктов пока нет. Этот январь форменно голодный месяц… меня также очень беспокоило положение с красками, но добрые друзья мне их прислали, и теперь я ими вполне обеспечен».

Художник не прекращал свою работу. Не было красок – писал гуашью или акварелью, не было бумаги – использовал картон. Работы этого периода, несмотря на тяжелые условия и психологические травмы, отличаются сочностью цветовой гаммы. Чаще всего он использует любимые им желтые, апельсиновые и золотисто-серые тона. Рассказывают, что однажды одному из торговцев картинами он сказал: «Вы удивитесь, если я вам скажу, что я нашел еще одну краску». – «Какую?» – «Белую». Художник

смело употребляет чистую белую краску, использование которой «в чистом виде» долгое время считалось в искусстве плохим тоном. Но именно ею Боннар пишет одну из последних своих картин – «Цирковую лошадь» (1946 г.). Это необычное для художника произведение и поныне приводит в замешательство исследователей его творчества. Один из биографов художника недоумевал: «Цирковая лошадь, откуда он ее взял, не является ли это видением галопирующей наездницы, промелькнувшей в юности и которая возвращается предвестником смерти, выстукивая копытами последний час?»

Однако свой последний час Пьер Боннар встретил, глядя на другое полотно – «Миндальное дерево в цвету», которое закончил за несколько дней до смерти.

БОРИСОВ-МУСАТОВ ВИКТОР ЭЛЬПИДИФОРОВИЧ (род. 14.04.1870 г. – ум. 25.10.1905 г.)

Крупнейший русский живописец и график, создатель монументально-декоративной системы в живописи.

Член французского Национального общества изящных искусств (1905 г.), обладатель Поленовской премии за картины «Гобелен» и «Водоем» (1902 г.).

«Художник всегда одинок – если это художник». Эти слова известного американского писателя Генри Миллера в полной мере можно отнести к жизни и творчеству Виктора Борисова-Мусатова. Для него, ставшего с детских лет калекой, одиночество было единственным уделом, источником мучительных раздумий и грез о недоступных человеческих радостях. В нем и в природе родного Поволжья он черпал свои силы и вдохновение. Все его картины – плоды одиноких размышлений, душевных эмоций и впечатлений, поиска вечной гармонии в слиянии человека с природой. «Я нашел себе свой мир… И ничто уже меня не может выбить из моей колеи, – писал художник. – Человек носит свое

счастье в себе самом. Я его имею и верю, что в нем не разочаруюсь до конца». Эта вера и созданный им удивительный живописный мир грез и фантазий помогли Борисову-Мусатову не только выстоять в жизненной борьбе, но и стать творцом особого, небывалого до того в русской живописи вида пейзажа – декоративного пленэра.

Внешне жизнь художника была лишена каких-то больших событий. Но по своей внутренней напряженности, творческому накалу, результатам огромной работы она далеко превосходила те жесткие границы, которые были отведены ему судьбой. Как бы предчувствуя свой короткий век, он говорил: «Я должен быстро сгореть. И через несколько лет меня здесь больше не будет». Особенно интенсивно работавший в 1904–1905 гг. художник признавал, что «в эти два года я прожил десять лет жизни и, верно, успел состариться…»

Виктор Борисов-Мусатов родился в провинциальном Саратове в скромной мещанской семье. Его отец, Эльпидифор Борисович Мусатов (его вторая фамилия стала производной от отчества), был сыном мельника. Освоив премудрости счетоводства, он добросовестно служил бухгалтером в управлении железной дороги. От отца будущему художнику передались воля, упорство и аккуратность во всем, а от матери, Евдокии Гавриловны Колесовой – мягкость характера, впечатлительность, мечтательность и любовь к природе. От нее же и деда по материнской линии – гжатского мастера-золотопечатника он унаследовал и художественные наклонности. Впоследствии в одном из писем молодой Мусатов писал о себе: «Во мне кровь плебейская, но душа принца».

Виктор был вторым ребенком в семье (пятеро детей, появившихся до него, за исключением дочери Агриппины, не выжили). Поэтому родители особенно радовались этому веселому и непоседливому малышу. Но одна из его шалостей закончилась большой бедой: в три года заигравшийся мальчик упал с каменной скамьи и ушиб позвоночник. Вскоре у него появились боли в спине и начал расти горб. Мучительные операции, которые ему пришлось перенести не один раз, лишь на время облегчали его физические страдания, но исправить увечье уже не могли. Оно на всю жизнь отделило его от сверстников. И хотя Мусатов по-прежнему оставался жизнерадостным и открытым человеком, в его душе навсегда поселились склонность к одиночеству, стремление уйти от действительности в вымышленный мир фантазий, которые стали для него броней от всяческих зол. Один из современников, саратовский писатель А. М. Федоров писал о художнике: «Он мог бы стать стройным и сильным, как и другие.

Он знал это и, однако, никогда не жаловался, не злился на жизнь, обошедшуюся с ним чересчур жестоко…» Во многом это стало возможным благодаря искусству. Недаром Мусатов впоследствии признавался: «Когда меня пугает жизнь – я отдыхаю в искусстве».

В детские годы будущий художник любил уединяться на пустынном Зеленом острове под Саратовом: «В детстве он был для меня чуть ли не «таинственный остров», – писал он в своем дневнике. – Я знал только один ближайший его берег… Там никто не мешал мне делать первые, робкие опыты с палитрой».

В 1884 г. мальчика отдали в Саратовское реальное училище. Учеба мало его интересовала: по всем предметам у него были двойки «с дробями», и только по рисованию – единственная пятерка. Видя большую художественную одаренность ученика, его учителя – сначала Ф. А. Васильев, а потом В. В. Коновалов – настоятельно советовали ему учиться живописи в столице. И в 1890 г. Мусатов поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

В Москву начинающий художник привез свои первые работы, одна из которых – этюд с изображением плотины у дедовой мельницы, представленная им на ученической выставке, к немалому удивлению самого автора, сразу же была продана за 20 рублей. Окрыленный успехом юноша с удвоенным старанием взялся за учебу. Но удовлетворения от занятий не получал и через год поступил в Петербургскую академию художеств. Здесь, в дополнение к занятиям, он посещает частную мастерскую профессора П. П. Чистякова. Этот замечательный педагог, которого одни считали чудаком, а другие – мудрецом, многое дал своему талантливому ученику. Его система обучения, помимо уроков рисунка и живописи, включала нравственное воспитание художников. Большое внимание он уделял и технике живописи, говоря им о том, что «без нее вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту…»

Но в 1893 г., после второй операции, Борисов-Мусатов вынужден был из-за сырого петербургского климата вернуться в Москву. Здесь, на ученической выставке, он представил пять своих работ, ставших результатом его учебы у Чистякова. Все они были отмечены выдающимся мастером пейзажа В. Д. Поленовым, а написанная в 1894 г. картина «Майские цветы» – приобретена Ее Высочеством Елизаветой Федоровной. Сделанные на пленэре полотна были наполнены светом и движением. Особенно отчетливо это проявилось в «Майских цветах», где изображены играющие среди цветущего сада две девочки. Характеризуя картину, один из исследователей творчества художника Я.

Тугендхольд писал: «Мусатова привлекали не девочки на фоне яблонь, но и девочки и яблони, одинаково ставшие майскими цветами, красочными арабесками, весенними пятнами. Это и есть подход к миру – декоративный». Сам же художник в это время делает для себя важное открытие: «Весь мир кажется мне разложенным на спектр. Любуясь им, я слепну от разнообразия красок».

Но официальная критика сразу же записала молодого художника в число «декадентов», усмотрев в его работах влияние импрессионизма. Действительно, Борисов-Мусатов в то время был увлечен живописью французского художника Ж. Бастьен-Лепажа, отличавшейся, как и у импрессионистов, непосредственностью в передаче воздуха и света.

После окончания академии художник очень хотел продолжить свое образование во Франции, но из-за тяжелого материального положения семьи после смерти отца смог сделать это только в 1895 г. В Париже он много занимается рисунком в мастерской исторического живописца Фернана Кормона. Но не меньшую роль в совершенствовании мастерства художника играет посещение Лувра, где он восхищается картинами Боттичелли, видного мастера монументально-декоративной живописи Пюви де Шаванна и постимпрессионистов, особенно Ван Гога и Гогена. Позднее он скажет об этих посещениях: «Мои художественные горизонты расширились, многое, о чем я мечтал, я увидел уже сделанным, таким образом я получил возможность грезить глубже, идти дальше в своих работах». Помимо ежедневных занятий у Кормона, художник много пишет «для себя», показывая свои работы только друзьям. Не все из них смогли тогда по достоинству оценить художественные поиски молодого Мусатова. К примеру, И. Грабарь после просмотра его парижских работ писал: «Мусатовские рисунки на меня произвели довольно гнусное впечатление. Его этюды с последнего лета все синие-пресиние и какими-то запятыми…» Но даже консервативный Кормон, увидев картины своего ученика на выставке, хоть и удивился им, но вместе с тем отметил хороший колорит и чувство ансамбля, сказав: «У этого маленького русского – хороший глаз!..»

В 1897 г. у художника вновь обострился воспалительный процесс в позвоночнике, и с помощью друзей его прооперировали во французской клинике. Затем последовало лечение на юге Франции, где Борисов-Мусатов, несмотря ни на что, продолжал работать над этюдами. И. Грабарь писал ему: «Знаем, что вы пишете солнце – вашего единственного натурщика – и при этом сильно страдаете глазами от сильного света».

Но как ни интересно было художнику во Франции, в средоточии культурной жизни Европы, он рвется домой, «туда, где меньше людей, где все проще и чище». И в 1898 г. он возвращается в Россию. Начинается последний, наиболее плодотворный период жизни художника, когда он все увиденное и наработанное воплощает в серии работ, передающих его собственное, поэтическое видение мира и человека. И первой среди них становится картина «Автопортрет с сестрой» (1898 г.). На ней впервые появляется образ задумчивой и простой «мусатовской девушки», ставший типичным для всех его полотен. Ее отвлеченно-поэтический облик, полный «мелодии грусти старинной», не связан с какой-то определенной исторической эпохой. По словам художника, он является воплощением просто «красивой» эпохи и отражает движения человеческой души, стремящейся слиться с природой. Этому же служит и сказочный, с фантастическими растениями лес, изображенный на заднем плане картины. Интересно, что когда художника спросили о том, где он мог увидеть такой лес, тот ответил: «В своем саду. Я писал его с точки зрения мыши… Я лег ничком на землю, и все вдруг начало казаться мне огромным и фантастическим…»

Поясняя замысел этой картины, Борисов-Мусатов говорил: «… Я решил написать просто портрет… моей единственной натурщицы вместе с собой… Тут не важен стиль, нужна красота». Ей служит все – и облик юной сестры, и белое старинное платье, сшитое по заказу художника его матерью, и нежные розы на мраморной крышке столика, и пейзаж. Автор считал, что «женщина в кринолине менее чувственна, более женственна и более похожа на кусты и деревья». Отсюда, а не от ностальгии по минувшему, эта любовь Борисова-Мусатова к старинным нарядам.

Что же касается своего автопортрета, то художник дает его сбоку, как бы «срезая» краем холста, в манере, близкой импрессионистам. В нем сочетается гордая независимость человека, смотрящего вперед, с романтическим восприятием нового прекрасного мира. Два образа картины – художник и его модель – словно ведут между собою неторопливый и задушевный диалог.

Автопортрет был интересен и новым подходом к технике живописи: впервые отказавшись от масляных красок, Борисов-Мусатов написал его темперой, которая создает ровный, масляный тон без блеска, напоминающий ковровые ткани. Используя этот прием в своих последних работах, он добьется той пленительной декоративности письма, которая будет отличать его полотна и в сочетании с нежной гаммой голубых, синих, зеленых и бледно-фиолетовых тонов позволит создать свой

неповторимый живописный мир.

Однако эти искания художника были встречены неодобрительно. Критики называли его картины «дикими», относя их «к чистой патологии творчества», называя «парижскими модами» и оригинальничаньем. Во многих статьях о нем писали неприязненно: «Его еще помнят учеником нашей старой Академии, где ему не удалось порядочно научиться рисовать с гипсов, и вот, «убоявшись бездны премудрости», он несколько лет провел в Париже, «довершая» свое художественное образование. Теперь он вернулся и разразился целой серией синих картин, в которых ни один мудрый философ не доискался бы до смысла…» Именно так были восприняты официальной критикой лучшие творения Борисова-Мусатова – «Осенний мотив» (1899 г.), «Гармония» (1900 г.), «Весна» (1901 г.), «Гобелен» (1901 г.), «Водоем» (1902 г.) и «Изумрудное ожерелье» (1904 г.).

Между тем и «Гобелен», и «Водоем» стали самыми цельными по композиции, настроению и технике исполнения картинами художника. Они были написаны в самый счастливый период его жизни, когда, наконец, сбылась надежда Виктора Эльпидифоровича на семейное счастье. Мечтательный, жизнерадостный и общительный, несмотря на свое несчастье, он не раз влюблялся, но взаимных чувств не вызывал. Такой безответной была его любовь к учительнице Анне Воротынской и Ольге Григорьевне Корнеевой. Мучаясь от неразделенного чувства, он горько признавался: «В жизни, конечно, я всегда буду только безнадежно влюбленным, но чтобы… стараться внушить к себе какое-нибудь сожаление – ни за что, хоть бы оно было от ангела». Иногда он впадал в отчаяние: «…Боль в моем сердце разрастается все больше… Мне слезы застилают свет луны. Мне каждый уголок сада, каждый майский день и вечер твердят, что я здесь лишний…»

И все же судьба улыбнулась ему. Его подругой стала художница Елена Владимировна Александрова, которая полюбилась ему еще в годы совместной учебы в Московском училище. Они поженились в 1903 г., а накануне художник начал работу над «Гобеленом». На этом полотне, созданном в живописном Зубриловском парке (поместье князей Прозоровских-Голицыных), изображены две женские фигуры – невесты и сестры художника.

Написанные мягкими приглушенными красками образы девушек и окружающий их пейзаж создают ощущение прекрасного видения, миража. Этому способствует и техника исполнения картины, придающая ей сходство с «вышитым блеклым шелком гобеленом». Передающая тонкость человеческих

отношений и поэтическую красоту мира, эта работа Борисова-Мусатова была отмечена первой премией на выставке Московского товарищества художников, в которое он вступил еще в 1899 г.

Но подлинной вершиной творчества художника стала картина «Водоем». Здесь живопись как бы сливается с музыкой, поэзией и гармонией природы. В обликах двух задумчивых, как бы завороженных неразгаданной тайной бытия женщин, в замкнутом пространстве водоема, отражающего небо и словно опрокинутые в водную гладь деревья, звучит тихая симфония мироздания. В ней органично соединились три зеркальные бездны: глубина неба, глубина водоема и глубина человеческой души. Картина полна неизъяснимой грусти и очарования. Ее музыкальный ритм создают красочные блики бледно-лиловых, голубых, синих, ярко-зеленых и желтых тонов. Произведение монументально и в то же время глубоко лирично, окрашено личными чувствами автора. Работая над ним, Борисов-Мусатов писал будущей жене: «Эту картину я напишу или сейчас, или никогда… Ведь после начнется другая жизнь. Все меня захватит, вероятно, в другой форме. И я хочу, чтобы слава этой картины… была твоим свадебным подарком».

И слава действительно пришла к художнику. «Водоем» полностью изменил отношение к нему столичных художников, критиков и зрителей, признавших картину шедевром русской живописной школы. Сам Борисов-Мусатов после нее обрел уверенность в себе, в своих творческих поисках. Продолжением ее стала многофигурная композиция «Изумрудное ожерелье». Персонажи ее словно движутся на фоне переливов зелени, составляя живой орнамент из женских фигур, листьев и трав. Центральный образ картины, прототипом которого послужила Н. Ю. Станюкович, близкий друг художника, является как бы средоточием композиции, указывающим путь от покоя к движению. Это произведение стало самым «земным» и жизнеутверждающим в творчестве художника.

Вскоре после свадьбы Борисов-Мусатов переезжает с семьей в Подольск, поближе к столице. Последние годы его жизни заполнены непрестанной работой. Он создает свои лучшие пейзажи – «На балконе. Таруса», «Куст орешника», «Осенняя песнь» (все в 1905 г.), занимается монументальной живописью (эскизы к декоративным росписям). Искусство Борисова-Мусатова находит признание не только в России, но и за рубежом. Выставки его работ организовываются в Берлине, Мюнхене, Гамбурге, Дрездене и Париже, где он был избран членом французского Национального общества изящных искусств.

Художник полон новых творческих планов, радуется рождению дочери Мариамны, общению с друзьями и учениками. Но времени для исполнения задуманного у него уже не было. В ночь на 26 октября 1905 г. Борисов-Мусатов скоропостижно скончался, успев завершить лишь большую акварельную работу «Реквием» – дань безвременно ушедшей Н. Ю. Станюкович. Впоследствии муж ее, известный писатель В. Станюкович напишет о художнике: «Он умер, оставив нам тихие образы, и над его величавыми созданиями тихо несется время… но они остаются. У времени и у них одно общее – вечность. Валы времени унесут, полыхая, его имя в даль веков, падая в темные глубины и снова вынося на гордые гребни».

И как бы перекликаясь с этой оценкой современника, в наши дни искусствоведы назовут Борисова-Мусатова художником, который «умел пространство подчинить плоскости, а время – своему воображению».

БРАК ЖОРЖ (род. 13.05.1882 г. – ум. 31.08.1963 г.)

Известный французский художник, декоратор, гравер, иллюстратор, скульптор, один из основателей кубизма.

Автор работы «Тетради Жоржа Брака» (1948 и 1956 гг.).

Среди французских художников, признанных зачинателей новейших направлений в искусстве, Жоржу Браку принадлежит почетное место основателя кубизма. От новаторских пейзажей этого художника, по словам Анри Матисса, словно составленных из «маленьких кубиков», и произошел термин «кубизм». Стоявший вместе с Пабло Пикассо у истоков нового течения в искусстве, Жорж Брак многое сделал для того, чтобы развить его принципы. Но творчество живописца не ограничивается только кубистическими исканиями, оно гораздо шире и разнообразнее. Среди его работ встречаются и неоклассические композиции, и произведения, созданные под влиянием пуантилизма и фовизма. А натюрморты художника написаны в богатой живописной, «почти барочной» манере. Все это свидетельствует о довольно непростом и противоречивом творческом пути Жоржа Брака.

Родился будущий художник в небольшом французском городке Аржантей-сюр-Сен. Его детство прошло в Гавре, в «совершенно импрессионистической атмосфере». Навыки живописи Жорж получил, помогая в мастерской отцу, художнику-декоратору. Годы спустя он унаследует эту профессию от своего отца и деда. Впоследствии приобретенные навыки и опыт декоратора сыграли важную роль в кубистических исканиях художника, что ощущалось в выборе материала и в ремесленном характере его некоторых работ.

В 1900 г. Жорж приехал в Париж, где поступил в Техническую школу. Позднее он начал посещать занятия в Школе изящных искусств, а затем – в Академии Эмбра. Тем не менее художник всегда настаивал на том, что был самоучкой, не имеющим художественного академического образования. Зимой 1905–1906 гг. он увлекся искусством фовистов. «Матисс и Дерен указали мне путь», – скажет позднее живописец. В 1906 г. Жорж Брак впервые выставил свои живописные работы в Салоне «Независимых». В это время он вместе с Отоном Фриезом жил в Антверпене, а лето проводил в Ля Сиота и Эстаке, портовом поселке под Марселем. Там молодой художник создал несколько пейзажей, где в элегантной, ирреальной и несколько сдержанной манере изобразил море («Ля Сиота», 1907 г.). В этих картинах еще явно чувствуется влияние фовистов.

1907 г. стал переломным в творчестве живописца. Осенью он посетил выставку Сезанна в Осеннем салоне, которая ошеломила его, сбив с «фовистского» пути. Не менее подействовала на Брака и встреча с Пабло Пикассо, а также знакомство с его картиной «Авиньонские девицы». Испытав на себе это двойное влияние и, возможно, в некоторой степени воздействие африканского искусства, зимой того же года Брак написал картину «Стоящий обнаженный». В 1908 г. он выполнил серию пейзажей, которые были выставлены в галерее Конвейлера («Дома в Эстаке», 1908 г.). В этих картинах, полных бурного движения и почти лишенных перспективы, все сведено к «геометрическим и компактным формам», «кубам», как затем назвал их критик Луи Воксель. В пейзажах, написанных в 1909 г. в Нормандии и Ла Рош Гийоне, художник в некоторой мере использовал манеру живописи Сезанна, а точнее, его «переходы», которые «выравнивают свет и расчленяют объемы на мозаику планов, развернутых к зрителю». В этот период для Брака главным в картине становится прежде всего пространство между предметами, а не сами предметы. В «Беседах с Дорой Валльс» художник писал: «Что меня очень привлекало и что стало главным направлением кубизма – это материализация того нового пространства, которое я

почувствовал».

Начиная с 1908 г., Брак работал в тесном сотрудничестве с Пикассо. Иной раз работы двух художников едва отличались друг от друга, иногда они даже ставили на своих произведениях одинаковую подпись. Сначала Брак и Пикассо аналитически разрушали привычные образы предметов, «разбирая» их на «отдельные формы и пространственные структуры». В картинах того периода, среди которых все большее место занимали натюрморты, Жорж Брак изображал предметы, будто разрезанные на сверкающие грани («Натюрморт со скрипкой и кувшином», 1910 г.).

Часто в своих полотнах, как, например, «Рояль и Мандора» (1909–1910 г.) и «Зеркало» (1910 г.), художник старался запечатлеть предметы с разных ракурсов. Отныне он отказывается от пейзажей и полностью обращается к натюрмортам, в которых его привлекает «тактильное, почти рукотворное пространство». «Это отвечало моему извечному желанию трогать вещи, а не только смотреть на них. Это пространство привлекало меня, ибо поиск пространства был первым поиском кубизма», – говорил Жорж Брак. В 1911 г. объемы в его произведениях стали почти полностью плоскими, сводясь к «геометрии острых углов и едва различимых криволинейных акцентов». Постоянно экспериментируя, художник вводил в свои картины так называемые «обманки» – буквы или гвозди, подчеркивающие главный план картины («Португалец», 1911 г.).

В 1912 г. Брак совместно с Пикассо увлекся синтезированием объектов из разнородных элементов, что являлось полной противоположностью его прежним кубистическим опытам. Некоторые специалисты, правда, считают, что термин «синтетический кубизм» можно применять к искусству Жоржа Брака «лишь с оговоркой». Иные, напротив, считают это правомерным, определяя в качестве итога фазы синтетического кубизма в его творчестве большую композицию «Музыкантша», написанную в 1917–1918 гг. Она же послужила отправной точкой в новых творческих поисках художника. Открытие бумажной аппликации в 1913 г. позволило Браку «четко отделить цвет от формы и увидеть его полную зависимость по отношению к форме». Это явилось основой для появления в 1912 г. работы «Papiers colles» («Наклеенные бумажки»). Создавая своеобразные композиции, художник наклеивал на холст раскрашенные листы бумаги, газеты, обои («Гитара», 1912 г.). Маслом в это время он писал в основном светлые, воздушные композиции, в которых предметы намечались несколькими штрихами. Такова, например, картина «В честь Баха», напоминающая беглый фрагментарный

рисунок. Иногда полотна, подобные «Натюрморту со стаканом и газетой» (1912 г.), с их наложенными углами и обрезками бумаги напоминали композицию «Papiers colles».

В начале Первой мировой войны, спустя два года после женитьбы на Марселе Лапре, художника мобилизовали на фронт, где в 1915 г. он получил тяжелое ранение в голову. К живописи Жорж Брак смог вернуться только спустя два года, когда восстановилось его здоровье. В произведениях этого периода художник отказался от аскетического цвета, геометрических плоскостей и строгих линий. Контуры предметов в его картинах стали четче, а сами предметы узнаваемее. В натюрмортах тех лет, которые можно назвать более конкретными и жизненными по сравнению с предыдущими работами, Брак часто изображал вазы с фруктами, цветочные корзины и как прежде музыкальные инструменты. Построенные на тонких гармониях цвета, полотна этого периода удивляют богатством декоративных красочных сочетаний («Натюрморт с мраморным столом», 1925 г.; «Чаша с фруктами и салфетки», 1929 г.).

Особое внимание в то время художник уделял не только цветовой гамме, но и фактуре, применяя различные смеси красок. И потому его работы, созданные в 20-е гг., больше напоминают настенные панно, чем станковые картины. Даже формат холстов, теперь слишком узкий и высокий либо низкий и длинный, будто предназначен для того, чтобы заполнить какой-либо простенок помещения или наддверное пространство. Еще большую декоративность картинам Брака придавали большие размеры полотен. Таков, например, натюрморт «Круглый стол» (1929 г.), в котором спокойно звучат крупные цветовые плоскости. Своими работами художник не стремился расширить помещение, изображение на его полотнах словно становится частью интерьера.

Общественное признание пришло к Жоржу Браку в 1922 г., когда на выставке была представлена серия его картин, написанных в богатой живописной манере: «Камины», «Столы» и «Кане-фории» (т. е. девушки, несущие корзины с жертвенной утварью). Помимо этого в конце 20-х гг. художник писал неоклассические мотивы, морские пейзажи, изображал купальщиц, а в 1923–1924 гг. разрабатывал костюмы и декорации для нескольких постановок русского хореографа С. Дягилева. Особого внимания заслуживает прекрасная серия фарфоровых статуэток, выполненных в 1922–1927 гг., которую специалисты рассматривают как дань художника неоклассической атмосфере эпохи, а возможно, и как отклик на «великанш» Пикассо.

Существует мнение, что картины Жоржа Брака не создают

ощущения легкости и безмятежности, а скорее отгораживают человека от внешнего мира, будто бы заставляя его сосредоточиться. Это небезосновательно, так как художник не видел во внешнем мире, окружающей действительности источника радости. Неслучайно в конце 30-х гг. в его творчестве появились «прямо-таки устрашающие мотивы». Мрачная тема смерти нашла отражение в картине «Суета сует» (1938 г.), написанной после знаменитой «Герники» Пабло Пикассо.

Некоторые из произведений тех лет созданы художником под воздействием поэзии и искусства Древней Греции. Таковы офорты для «Теогонии» Гесиода (1931 г.), четыре замечательных рельефа на мифологические сюжеты и большинство скульптур. В живописных работах этого периода иногда встречаются пейзажи, которые в основном изображают море и сушащиеся на берегу лодки («Утесы», 1938 г.). Эти полотна – воспоминания художника о его жизни в Варанжевиле, близ Дьеппа.

В период между Первой и Второй мировыми войнами Жорж Брак становится признанным французским художником, наследником национальных традиций французской живописи. О своих принципах, основанных на сохранении классических традиций, он рассказал на страницах «Тетрадей Жоржа Брака», опубликованных в 1948 и 1956 гг. В 1943 г. в Осеннем салоне демонстрировалось 26 полотен и 9 скульптур Жоржа Брака. В 1946 г. художник участвовал в выставке «Искусство и сопротивление», а также представил свои картины на лондонской выставке в галерее Тейт.

В годы войны художник писал серьезные произведения, в какой-то мере отражающие важность исторического момента («Кухонный стол», 1942 г.). С 1947 г. здоровье его сильно ослабевает, однако в 1949 г. он начинает работу над созданием серии картин «Мастерские». Восемь полотен, входящих в нее, являются своеобразным итогом всех творческих исканий художника и отражением его воспоминаний. Они отличаются своей «немного мрачной и эзотерической насыщенностью». Одним из составных элементов в них является птица, со временем превратившаяся в творчестве художника в самостоятельный мотив. Впоследствии эта птица с распростертыми в абстрактном пространстве крыльями станет темой росписи плафона Этрусского зала в Лувре (1952–1953 гг.). Тогда же в Лувре была организована ретроспектива работ художника. Позднее он создал картоны для витражей в капеллах Сен-Доминик в Варанжевиле и Сен-Бернар в фонде Мэг в Сен-Поль-де-Венсе.

Умер Жорж Брак в возрасте 81 года в Париже. А его произведения, ставшие своеобразным художественным символом

XX в., сейчас занимают достойное место в крупнейших музеях мира, среди которых – Парижский национальный музей современного искусства и Центр Помпиду.

БРЮЛЛОВ КАРЛ ПАВЛОВИЧ (род. 23.12.1799 г. – ум. 23.06.1852 г.)

Выдающийся русский исторический живописец, портретист, пейзажист, автор монументальных росписей.

Обладатель почетных наград: больших золотых медалей за картины «Явление Аврааму трех Ангелов у дуба Мамврийского» (1821 г.) и «Последний день Помпеи» (1834 г.); ордена Анны III степени.

Член Миланской и Пармской академий, Академии Святого Луки в Риме, профессор Петербургской и Флорентийской академий художеств, почетный вольный сообщник Парижской академии искусств.

«Мою жизнь можно уподобить свече, которую жгли с двух концов и посередине держали калеными щипцами…» – скажет в конце творческого пути с горечью и разочарованием Великий Карл – гений русской живописи и бесконечно усталый и разочарованный человек.

В семье академика орнаментальной скульптуры П. И. Брюлло все семеро детей обладали художественными талантами. Пятеро

сыновей: Федор, Александр, Карл, Павел и Иван стали художниками. Но слава, выпавшая на долю Карла, затмила успехи других братьев. Между тем он рос слабым и тщедушным ребенком, семь лет практически не вставал с постели и был истощен золотухой настолько, что «стал предметом отвращения для своих родителей». Павел Иванович мог оставить немощного сына без завтрака, если тот не выполнил домашнего задания по рисованию. Карл брал пример с трудолюбивого отца, но боялся его, особенно после полученной за ослушание оплеухи, после которой он оглох на левое ухо. Мальчик очень любил рисовать, казалось, карандаш стал продолжением его руки. В 10 лет Карла приняли в Петербургскую академию художеств, в стенах которой он провел 12 лет.

Благодаря природной одаренности и урокам отца, юный талант опережал своих сверстников, и ему многое прощалось за успехи в обучении. Карл мог свалить на золотуху приступы «Фебрис Притворялис», чтобы в лазарете писать портреты своих друзей. В его детских и юношеских работах чувствовалась бьющая через край жизненная сила и темперамент, и от него с «самого детства все ожидали чего-то небывалого». Карл оправдает надежды, но всю жизнь будет выходить за рамки дозволенного.

Академические работы юного художника: «Улисс и Навзикая», «Нарцисс», «Александр I спасает больного крестьянина», «Гений искусства», «Эдип и Антигона» и панорамное полотно «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» были не просто образцами высокого классицизма, он наполнил их, насколько это было дозволено, реальными деталями. Карл закончил академию с «целой пригоршней» золотых и серебряных медалей, но, продемонстрировав свою независимость, отказался остаться в ее стенах на пенсионерский срок для совершенствования мастерства.

В 1819 г. Карл поселяется в мастерской брата Александра, работающего на строительстве Исаакиевского собора помощником Монферрана. Его дни заполнены рисованием заказных портретов. Так совпало, что заказчикам П. Кикину и А. Дмитриеву-Мамонову понравились портреты, выполненные Брюлло, и что именно они, эти заказчики, потом вошли в совет Общества поощрения художников. Создав по их просьбе картины «Эдип и Антигона» и «Раскаяние Полиника», Карл заслужил пенсионерскую поездку для себя и брата в Италию на четыре года. Перед отъездом с Высочайшего повеления братья изменили фамилию предков, добавив букву «въ» – теперь они стали Брюлловы. С легкой душой уезжал Карл из дома летом 1822 г., но он тогда не мог знать, что вернется в Россию только через 13 лет

и не увидит больше ни родителей, ни младших братьев.

В музеях Италии юный художник изучает живопись прошлых веков и впитывает впечатления от увиденного. Покоренный грандиозной «Афинской школой» Рафаэля, Карл на протяжении четырех лет работает над ее копией, поразив в итоге всех своим мастерством. «Брюллов в ней не только сохранил все краски подлинника, но отыскал, или, лучше сказать, разгадал и то, что похитило у него время», – писали «Отечественные записки». Общество поощрения художников было довольно проделанной работой своего пенсионера. Но именно тогда Карл «убедился в ненужности манер» и подражания и решил, что обязательно создаст свое монументальное произведение.

Приступы жестокой лихорадки и нервное напряжение валили его с ног, но кипучая и неугомонная натура не знала меры ни в чем. Активная светская жизнь, многочисленные новые знакомства не помешали Брюллову за годы, проведенные в Италии, создать огромное количество разнообразных произведений. Только из одних портретных работ можно было бы составить целую галерею. Это портреты художников и архитекторов: С. Щедрина, Тона, Горностаева, Мейера, Бруни, Басина; писателей и общественных деятелей: братьев Тургеневых, князя Лопухина, графа Виельгорского; итальянской интеллигенции: Ф. Персиаки, Д. Капечелатре, Д. Гверцци, Д. Паста, Ч. Баруцци; русской знати: А. Демидова, великой княгини Елены Павловны, графини Орловой; близких сердцу людей: семьи князя Г. Гагарина, З. Волконской, полковника Львова, брата Александра. Среди них много портретов-картин, которые глубже раскрывали не только внешность и темперамент, но и внутренний мир современников художника.

Брюллов честно пытался «отработать» свое пенсионерство, начиная по заказам Общества поощрения художников картины «Эрминия у пастухов» (1824 г.), «Сатир и вакханка», «Вакханалия», «Диана и Актеон» (1827 г.), «Вирсавия» (1832 г.), но завершил только одну – «Дафнис и Хлоя». Античные и библейские темы не были ему близки. На этих полотнах он «нарабатывал» колорит, создавал свои характерные приемы, изучал обнаженную модель, но по-настоящему работал только над созданием жанровых сцен из итальянской жизни.

«Итальянское утро» (1824 г.) пленило всех (Николай I подарил эту картину императрице). На полотне, пронизанном солнечными лучами и рефлексами отблесков от воды, изображена юная девушка, олицетворяющая собой утро начинающегося дня и жизни. Для картины «Итальянский полдень» (1827 г.) Брюллов выбрал моделью невысокую, плотную, налитую соком, как

виноградная гроздь, женщину, которая, покоряя обаянием и безудержной радостью бытия, символизирует расцвет человеческих сил. И хотя ему «выговаривают» за «неизящную натуру», именно модели такого типа станут его излюбленными. «Эти смоляные, тяжелые волосы, эти блестящие глаза и зубы – все эти черты, немного крупные вблизи, но с неподражаемым отпечатком величия, простоты и какой-то дикой грации…» – напишет И. С. Тургенев о красавицах Брюллова.

И такую же статную, уверенную и независимую женщину встретил Карл в 1827 г. на одном из приемов. Графиня Юлия Павловна Самойлова стала для него художественным идеалом, ближайшим другом и единственной любовью. Ее красота была равна идущей из сердца доброте. Брюллов с упоением писал ее портреты. Особенно хороша Юлия в портрете-картине с Джованиной Паччини и арапчонком (1832–1834 гг.), а также в конном портрете «Всадница» (1832 г.). Фигура графини господствует на этих полотнах – величавая, грациозная, покоряющая торжествующей красотой, молодой силой и своенравностью. Все остальные персонажи и пейзаж также выписаны виртуозно и реально, до мельчайших деталей и с необычайно богатой градацией цвета.

Вместе с Самойловой Карл отправляется осматривать развалины Помпеи и Геркуланума, даже не подозревая, что эта поездка приведет его к самой вершине творчества. Брюллов был потрясен увиденным – знание о трагедии не смогло затмить остроты восприятия. Художник почувствовал, что нигде больше не найти такой поразительной картины внезапно прервавшейся жизни. Жители древней Помпеи своей гибелью заслужили бессмертие.

Брюллов еще не раз возвращался в разрушенный город, перед его мысленным взором вставала картина, на которой слепая стихия не просто отнимала человеческие жизни, но и обнажала души. Три года он собирал материал. Отрывок из воспоминаний Плиния лег в основу композиции: «Мужчины, женщины и дети оглашали воздух воплями безнадежности и жалобами, причем кто звал отца, кто сына, кто отыскивал затерявшуюся жену; тот оплакивал собственное несчастье, другой трепетал за друзей и родных, нашлись люди, призывавшие на помощь смерть из опасения умереть! Некоторые громко кощунствовали, утверждая, что богов уже нет нигде, что настала последняя ночь Вселенной!» Главными героями на картине стали те, кто в минуту смерти думал о других. В одной из групп Брюллов изобразил самого Плиния, спасающего мать. Художник побывал в археологических музеях и на раскопках, чтобы каждый написанный на полотне

предмет соответствовал эпохе. Были созданы десятки эскизов композиции, прежде чем в 1830 г. мастер приступил к большому полотну. Постепенно на бездушном холсте проявилась картина гибели Помпеи, которая стала символом гибели античного мира.

Черный мрак навис над землей, кровавое зарево пылало у горизонта, вздрагивала земля, рушились здания, тьму разрывала ужасная молния, освещая то, как в ослепленных страхом людях проявляется истинная ценность человеческих душ. Корыстолюбец, умирая, думает о наживе, сыновья выносят на руках старика отца; юноша, забыв об угрозе, оплакивает смерть любимой; вера в милосердного Бога ставит на колени мать и дочь, не помышляющих о бегстве. Среди испуганной толпы, замерев, стоит художник с этюдником на голове (в нем Брюллов изобразил себя), ловящий все оттенки трагедии. В лицах некоторых фигур узнаются черты современников, а в девушке с кувшином и в матери семейной группы – Юлии Самойловой. Все фигуры в картине поражают скульптурной объемностью и пластикой, кажется, их можно обойти кругом. Колорит резок, «краски горят и мечутся в глаза, дышат внутренней музыкой». В этой работе художник слил воедино тенденции классицизма, пылкость романтизма и черты новой, только зарождающейся школы реализма. И хотя падающие колонны парят в воздухе, пепел не испачкал ни одежд, ни лиц, не видно увечий и крови, впечатление от картины потрясает. «Один он со своими сочинениями совершенно дотрагивается до сердца, без чего что такое историческая живопись», – сказал о своем восприятии А. Иванов.

Картина «Последний день Помпеи» (1827–1833 гг.) стала пиком творческих достижений, единым всплеском яркого таланта и виртуозного мастерства художника. Толпы зрителей в Риме, Милане, Париже (золотая медаль 1834 г.) и Петербурге были заворожены грандиозностью замысла и исполнения. Полотно была подарено заказчиком Анатолем Демидовым царю Николаю I.

Побывав на выставке своей картины в Париже, Брюллов возвращается в Италию, но не находит в себе сил работать. Он начинал один холст за другим, но не оканчивал их, чувствуя усталость. Даже изумительный портрет певицы Джудит Паста так и остался незавершенным. Карл Павлович понимал, что «загостился в чужих домах», но и в Россию возвращаться не хотелось. Художник с радостью примкнул к экспедиции В. П. Давыдова (1835 г.) на Ионические острова и в Малую Азию. В путешествии по Греции он создает подкупающие живым взволнованным чувством работы («Утро в греческой деревне

Мирака», «Вид Акарнании», «Развалины храма Зевса в Олимпии», «Долина Дельфийская», «Раненый грек» и другие). После этого художник отправился в Турцию, но осенью 1835 г. по строгому предписанию царя был вынужден вернуться в Россию, чтобы занять должность профессора в Академии художеств.

Жизнь в мрачной атмосфере чиновничьего Петербурга угнетала Брюллова. Царь требовал писать портреты императорской семьи, но художник находил причины и не исполнял работу. Все поражались той дерзости, с какой он позволял себе относиться к самым высокопоставленным особам. Брюллов шел на любой риск, чтобы отстоять свою творческую независимость. «Свободный артист» чувствовал себя в свете уверенно, заставив всех уважать себя.

Все ученики академии мечтали попасть в класс Великого Карла. Он открыл двери своей домашней мастерской для Мокрицкого, Агина, Чистякова, Шевченко, которого помог выкупить из неволи и поселил у себя, Федотова, чей талант спустя годы признает выше своего.

Тесная дружба с Пушкиным, Жуковским, Кукольником согревала его сердце. Но друзей среди художников у него не было. «Он вырвался вперед, обогнал своих современников, – писал Н. Те, – и жестоко расплачивался за это одиночеством».

В его мастерскую «стояла очередь» за портретом от Великого Карла. В петербургский период их было написано около восьмидесяти. Среди них – портреты В. Перовского, Е. Салтыковой, Н. Кукольника, И. Крылова, А. Струговщикова, В. Жуковского, сестер Шишмаревых и Трофимовых, П. Виардо, князя А. Голицына, графа В. Мусина-Пушкина, А. К. Толстого, Е. Семеновой, А. Брюллова – яркая портретная галерея русской интеллигенции конца 30—40-х гг. Придерживаясь в своем творчестве романтического стиля, Брюллов сумел передать всю сложность человеческой натуры и создать неповторимые индивидуальные образы.

Многочисленные друзья и знакомые зазывали его на приемы и балы. Да и сам Карл любил шумное общество, но в личной жизни он был одинок. Красавица Юлия жила за границей, в Москве подрастал сын Алексей (о матери известно только имя – Елизавета). Все мимолетные связи оставили в душе горечь и разочарование. Карл ждал свою «парную душу».

Любовь пришла к художнику в 40 лет. Он познакомился с очень одаренной пианисткой, ученицей Шопена Эмилией Тимм, дочерью рижского бургомистра. С портрета работы Брюллова смотрит утонченно красивая девушка, от которой веет юной свежестью. Но у Эмилии было горькое прошлое. За внешней

чистотой скрывалась грязная связь с родным отцом, и в этом грехе она честно призналась Карлу. Художник был ослеплен любовью и жалостью и решил, что его искренние чувства все одолеют. Они обвенчались. Через два месяца, пройдя через бесконечные притязания отца Эмилии, через грязь, выплеснувшуюся на публику, и скандал в обществе, с Высочайшего позволения 21 декабря 1839 г. этот брак был расторгнут по причине разности в возрасте и «нервной возбудимости» художника. Эмилия оставила Брюллову только боль и страдания.

Между тем в Россию в блеске своей красоты и веселья вернулась графиня Самойлова и вновь закружила Карла в вихре светской жизни. Воспрянув духом, он создает ее парадный портрет-картину «Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини» (1839 г.). Для себя Брюллов решил: «Моя жена – художества», – и продолжал напряженную работу.

Но в 1847 г. тяжелая простуда, ревматизм и больное сердце на семь долгих месяцев приковали художника к постели. Он вспоминал свою жизнь и испытывал горькое разочарование в творчестве, видел, сколько замыслов остались не воплощенными: не разрешили по уже готовым эскизам расписать Пулковскую обсерваторию, построенную по проекту брата Александра, не доверили внутреннее оформление Зимнего дворца после пожара. Четыре года он работал над росписями Исаакиевского собора, но из-за болезни по его картонам работу закончит другой художник. Но самым большим разочарованием Брюллова было то, что он, признанный исторический живописец, не создал ни одного масштабного полотна на материале русской истории. Свой поединок с картиной «Осада Пскова» (1836–1843 гг.) он проиграл. Вначале вмешивался в работу царь, потом художник писал портреты, да к тому же он, по сути, и не знал простого русского народа. И без слов Солнцева: «Крестный ход превосходен; но где же осада Пскова?» – Брюллов знал, что не смог справиться с поставленной задачей.

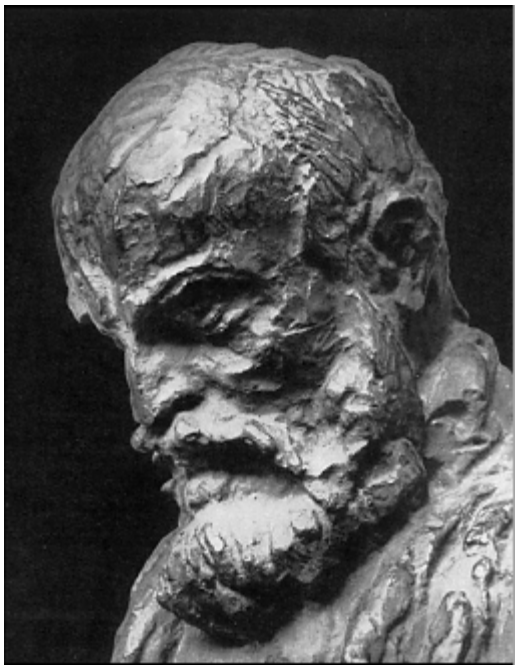
Великий Карл чувствовал, что он уже не первый, не лучший, что он остался в стороне от дороги, по которой уходило вперед новое поколение художников-реалистов.

27 апреля 1849 г. по настоятельному совету врачей Брюллов навсегда уезжает из России. Лечение на острове Мадейра облегчения не приносило. Художник продолжал работать. Портреты герцога М. Лейхтенбергского, князя А. Багратиона, князя Мещерского, семьи Титтони пополнили галерею его лучших работ, как и большие, но изящные пейзажные акварели.

Удовлетворения от работы художник не получал, он раскаивался в том, что слишком поздно понял: нельзя одновременно отдавать себя творчеству и наслаждаться суетой жизни. Последние работы, «Летящее время» и «Всеразрушающее время», по своему замыслу безысходно трагичны – время быстротечно, и власть его всесильна.

Весной 1852 г. Брюллов вместе с семьей Титтони переезжает в Манциану. Там 23 июня 1852 г. неумолимое время остановилось для него. Художник был похоронен на кладбище Монте Тестаччо в Риме. Более 150 лет отделяют нас от его творений, но по-прежнему вздрагивает сердце при взгляде на «Последний день Помпеи» и жизнь бьет ключом в «Итальянском полдне».

БУРДЕЛЬ ЭМИЛЬ АНТУАН (род. 30.10.1861 – ум. 01.10.1929)



Крупнейший французский скульптор, график, художник, иллюстратор.

Один из выдающихся монументалистов XX века.

Автор «Поэмы скульптора» (1890 г.).

«Подлинное произведение искусства кажется возникшим стихийно, будто мастер создавал его, играючи с божеством», – говорил Эмиль Бурдель. Видимо, именно так сам он ваял своего «Геракла, стреляющего излука» (1909 г.), ставшего символом возвращения в искусство образа «естественного» человека. «Необузданная, неудержимая, не знающая оков яростная энергия» торжествует во всем облике Геракла-стрелка – одном из наилучших творений мастера. Эта необычная скульптура, олицетворяющая собой человеческую силу и мощь перед лицом природы, сделала своего создателя по-настоящему знаменитым.

Родился будущий скульптор в старинном французском городе Монтобане в большой патриархальной семье. Все родственники Эмиля Бурделя принадлежали к простому трудовому люду и, за исключением отца, были далеки от искусства. «Мой отец, резчик по дереву, прекрасный

рисовальщик, токарь, инкрустатор, столяр-краснодеревщик, каждая работа которого была шедевром, родился в семье козопаса; моя мать, кроткая крестьянка, была дочерью ткача. Оба они любили сельскую природу, и я с радостью сопровождал их в долгих прогулках по окрестностям нашего города», – тепло вспоминал о своих родителях Бурдель. Будучи уже известным скульптором, он не раз говорил о том, что впечатления детства сыграли немаловажную роль в его формировании: «От моего отца я постиг принципы архитектоники. Четкая соразмерность отдельных частей в мебели научила меня искать внутреннюю структуру вещей… У одного из моих дядей, каменотеса, я научился прислушиваться к голосу скал; следуя советам самого камня, я стал правильнее компоновать планы, переходы форм – ведь когда рубишь, камень говорит с тобой… Мой дед, ткач, научил меня разбираться в цвете…»

Рано осознав в себе потребность в творчестве, Эмиль увлекся рисованием, которое стало его любимым занятием в школе и дома. Уроки живописи мальчик брал у месье Комба, ученика знаменитого французского художника Энгра. Среди своих ровесников одаренный подросток чувствовал себя чужим: «Друзья моей юности охотно курили сигареты и толстые сигары. Им казалось, что с сигарой во рту они выглядят взрослыми мужчинами; они кричали, громко смеялись, радовались, нравились женщинам или полагали, будто нравятся. Меня же никогда не тянуло к табаку; повинуясь неясному инстинкту, я не хотел походить на окружающих, на толпу, не хотел и нравиться женщинам, по крайней мере, так, как это получалось у моих друзей. Я чувствовал себя чужаком; мною владело непонятное волнение; я любил красоту, которую сумел вобрать в себя». С тринадцати лет Эмиль Антуан начал помогать своему отцу в мастерской, вырезая небольшие фигурки для украшения мебели. Именно здесь, в мастерской отца, наполненной запахом свежих стружек, среди безымянных отцовских шедевров был «заложен фундамент творческого своеобразия скульптора».

В 1876 г., одержав победу в трудном конкурсе, юный Бурдель поступил учиться в Тулузскую Школу изящных искусств. Здесь он увлеченно изучал средневековую архитектуру и скульптуру и, по его словам, «пугал учителей своей одержимостью в работе». За время учебы в Тулузе Эмиль сделал около восьми бюстов. По окончании школы, получив специальную стипендию городского муниципалитета и рекомендательные письма, молодой скульптор отправился в Париж, чтобы продолжить образование в столичной Академии искусств. Там он обучался в мастерской Фальгиера. Однако страстного, импульсивного Бурделя глубоко разочаровала

«система академического обучения» с присущей ей «умеренностью и аккуратностью». На всю жизнь сохранив уважение к самому Фальгиеру, Бурдель все же покинул его мастерскую. «Я люблю ваше искусство, но я хочу избавиться от ваших официальных друзей», – сказал он педагогу на прощанье. Впоследствии скульптор признавался, что «понадобилось десять лет, чтобы освободиться от злополучного влияния».

Оставив академию, Эмиль Бурдель начал упорную самостоятельную работу. Он посещал Лувр, тщательно изучая искусство старых мастеров. «Лувр, мастера Нотр-Дам, Пюже, Бари – вот мои истинные учителя», – неоднократно повторял художник. «Значительностью содержания и монументальностью форм» Бурделя привлекала архаика Древней Греции, пластика Ассирии и Древнего Египта, искусство средневековья.

С 1884 г. начинающий скульптор регулярно принимал участие в Салоне Общества французских художников. Первой работой, которую он выставил, был бюст композитора Арлеана Сантиса. В следующем году работа Бурделя «Первая победа Ганнибала» была приобретена и передана в музей Монтобана.

Ранние произведения скульптора были еще очень традиционны, но, главное, в них уже чувствовался поиск того пути, по которому он пойдет в дальнейшем. Стихией Бурделя всегда был «пафос героики, воплощенный в динамически монументальных формах», и основой уже первых его работ становятся героика и экспрессия. Многие из его ранних творений созданы под влиянием «мягких интимистов» Далу и Карпо, творчеством которых он увлекался («Умирающая любовь», 1886 г.; «Портрет маркизы Сильвы де Мари», 1887 г.; «Материнство», 1893 г.).

Во второй половине 80-х гг. Эмиль Бурдель много работал, на его плечи легли заботы о родителях, переехавших в Париж в 1886 г. Он создал целую серию портретных бюстов, среди которых наиболее известны «Голова мальчика» и «Женский портрет» (оба в 1890 г.). В эти годы скульптор одержим идеей создать грандиозное, масштабное произведение. Своему другу Керси он писал: «Я мечтаю о кардинальном произведении, создание которого является долгом художника по отношению к искусству и к самому себе. Оно беспрестанно является мне, преследует меня – произведение, приносящее почет и уважение, вырывающее твое имя у смерти, заставляющее сильнее биться сердца и воспламенять тех, которые придут после нас. Это будет «Адам» – наш прародитель, которого я бы хотел воссоздать таким, каким он внезапно явился перед удивленным миром, во всей своей первозданной силе и наивности. Чтобы создать его, у меня

в руках та же глина, что была у Господа Бога, но я не Бог». Так появилась работа «Адам после грехопадения» (1889 г.), в связи с которой французская печать писала о скульпторе: «За этим мастером будущее». Постепенно имя его становится известным в художественных кругах столицы.

В 1883 г. в жизни молодого скульптора произошло важное событие – сам Роден пригласил его к себе в мастерскую в качестве помощника. Бурдель проработал там довольно длительное время, принимая участие в создании роденовских «Граждан Кале», «Памятника Бальзаку», «Плачущей» из «Врат ада» и других работ.

Он восхищался творчеством мастера, которого глубоко уважал, понимая, однако, что его собственная творческая концепция далека от роденовской. «Роден – гениальный аналитик, но я стремлюсь к синтезу», – говорил Бурдель. Тем не менее созданные им в эти годы работы, без сомнения, отмечены влиянием великого Родена («Печальная заря», «Три сестры» и др.).

Первый свой монумент, посвященный павшим в войне 1870–1871 гг. (1893–1902 гг.), скульптор также создает, явно находясь «под сильным обаянием чар Родена». В этом произведении воплотилась его многолетняя мечта о создании монументального памятника. В процессе работы над ним скульптор выполнил сорок девять этюдов, но, к сожалению, должен был остановиться из-за острого приступа ревматизма. Получив запрет работать с глиной, Бурдель начал писать портреты пастелью для того, чтобы иметь средства к существованию. «Я чувствовал, что буду потерян для скульптуры, если буду продолжать в том же духе, – вспоминал художник о том нелегком времени. – Превозмогая боль, я начал лепить… Правда, я продолжал делать и пастели, но все деньги, которые мне удавалось заработать, я использовал для работы над памятником «Павшим», который занял у меня около девяти лет». Окончательно монумент был завершен в 1902 г., а на следующий год установлен в Монтобане на площади, которая теперь носит имя Эмиля Антуана Бурделя.

Но по-настоящему скульптор стал известен широкой публике в 1909 г., когда в Салоне был выставлен его «Геракл», произведший настоящую сенсацию в мире искусства. Это удивительно цельное, художественно завершенное и гармоничное творение свидетельствовало о зрелости и самобытности мастера. «Геракл» ознаменовал собой завершение значительного периода в творчестве Бурделя, для которого были характерны «преклонение перед первозданной, стихийной силой человеческих страстей, героический пафос и патетика».

Создавая свои последующие творения («Пенелопа»,

«Благородство бремени», оба в 1912 г. и др.), мастер стремился показать в них не столько природную силу человека, сколько пытался найти его нравственный идеал. «Голова Аполлона» (1900–1909 гг.) – работа, которая «явилась как бы прологом к этим поискам», наиболее любима автором. Историю ее создания он с особым чувством вспоминал даже за несколько дней перед смертью: «*Я*заканчивал тогда мой первый монумент – «Памятник павшим в войне 1870–1871 годов». …*Я*работал с ним девять лет… Мои руки опухли от сырой глины. «Аполлон» был для меня отдыхом. *Я* лепил его со своего соседа – рыжего и худого итальянца. Эта работа выявила мое новое видение формы, далеко опережавшее все прежние поиски, заставив меня сконцентрировать основное внимание на структуре, а не на мускулах, сухожилиях, сосудах и т. д.». Однако, не закончив этюд, мастер оставил работу над ним. Прошло несколько лет, прежде чем Бурдель вспомнил об «этой высохшей и потрескавшейся голове» и отлил ее в бронзе. «Это драма моей жизни, воплотившая, с одной стороны, завершение поисков, с другой – новый поиск, неспокойная, суровая, синтетическая, свободная от всяких влияний прошлого и настоящего», – говорил скульптор об «Аполлоне».

Начало 1910-х гг. для Бурделя было отмечено большой удачей – он получил заказы на оформление Театра Елисейских полей и памятник аргентинскому генералу Альвеару. До сих пор французское государство не баловало заказами одного из крупнейших монументалистов Европы, отдавая предпочтение помпезному, эклектичному стилю «официальных» мастеров. Если бы в те годы Бурдель не получал заказы от частных лиц и других государств, его творческое монументальное наследие было бы несоизмеримо меньше. Скульптор с большой ответственностью подошел к декоративному оформлению Театра Елисейских полей, строившегося по проекту известного архитектора Огюста Перре. Мастер мечтал возродить скульптуру, восстановив союз «ваяния и зодчества». «Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву», – говорил Бурдель. Работая над декором Театра Елисейских полей, скульптор снова возвратился к любимой им античной культуре. Скульптора часто упрекали в его чрезмерном увлечении архаикой, в неумении решать насущные проблемы современными методами. Однако бурделевские творения не мертвы, они наполнены жизненной силой. Каждый античный образ скульптор ваял, вдохновленный живой моделью. Декор Театра Елисейских полей, например, он создавал под впечатлением танцев Айседоры Дункан, которую увидел впервые в 1909 г. в театре Шатлэ. «Мисс Дункан подобна бессмертной

жрице. Она воскрешает все наиболее великие и благородные шедевры античности… Жизнь – моя единственная школа. Все мои музы, их жесты найдены во время танцев Айседоры Дункан. Она была моим главным источником. С девятью различными ликами, которыми я наделил ее, – это всегда она», – писал скульптор. Оформленное Бурделем театральное здание не выглядит устаревшим и в наши дни, хотя, возможно, его «прекрасным музам и нимфам» не слишком уютно среди блеска и шума современного Парижа.

Еще одному из замечательнейших своих творений – памятнику генералу Альвеару – Бурдель посвятил целое десятилетие. Начав работу над монументом в 1912 г. в Париже, он продолжил свой труд в Монтобане, куда перебрался вместе со всей семьей. Сотни рисунков были созданы им за эти годы, ибо прежде чем приступить к работе, скульптор всегда делал огромное количество эскизов и набросков. Величественный и импозантный памятник представляет собой грандиозное сооружение из розового гранита и бронзы высотой около 20 м. На высоком постаменте возвышается конная статуя, а по углам цоколя размещены четыре аллегории – Сила, Победа, Свобода и Красноречие. Каждая из этих аллегорий не только прекрасно вписывается в общий архитектурный ансамбль, но и выразительна, содержательна сама по себе. «Мы, собратья и почитатели Бурделя, считаем, что памятник Альвеару является кульминационной точкой в развитии французской пластики, и по этой причине невозможно допустить, чтобы он навсегда был потерян для Франции. Мы считаем необходимым в срочном порядке отлить фрагмент статуи для города Парижа», – писали художники в «Петиции скульпторов» после того, как стало известно, что монумент будет вывезен из страны. Увы, памятник Альвеару – один из удивительных образцов монументальной пластики XX в. – во Франции так и не был установлен.

Особое место в творчестве Бурделя всегда занимал портрет. И в этой области явственно проявилась его тяга к героике, созданию образов выдающихся творческих личностей. «Чтобы сделать портрет гения, – говорил скульптор, – надо сначала четко представить себе форму его сущности». Им были созданы портреты Энгра, Карпо, Родена, Рембрандта, Домье, Толстого, Анатоля Франса, Перре и многих других знаменитостей. Мастер выполнил более сорока портретов Бетховена, увлечение которым зародилось еще в юности. Однажды в витрине магазина Монтобана Бурдель увидел портрет великого композитора, который потряс его своей глубиной. Впечатление Бурделя еще более усилило необыкновенное сходство облика Бетховена с его

собственным. Это «полудетское увлечение» музыкантом переросло в творчестве скульптора в подлинную страсть – настоящую «Бетховениану». В скульптурных портретах композитора Бурдель пытался не только запечатлеть его облик, но и передать в нем «окаменевшую музыку» Бетховена, как бы создавая ее «пластический образ».

В 20-е гг. скульптор приобрел мировую известность. Его выставки проходили в Японии, США, Праге, Венеции. В 1928 г. на крупнейшей прижизненной выставке Бурделя в Брюсселе были представлены 141 скульптура, 78 живописных и графических произведений. Мастер получал заказы со всего мира, большинство из которых было связано с минувшей войной: памятники павшим, мемориалы. В 1919 г. он приступил к работе над памятником горнякам из Монсо-ле-Мина, погибшим в войне 1914–1918 гг. В эти же годы скульптор создает несколько огромных статуй, из которых наиболее значительны «Франция», «Мадонна Эльзаса» и «Сафо». Статуя поэтессы Сафо, творившей в VII в. до н. э., – «одно из наиболее вдохновенных и пластически совершенных произведений мастера», одно из самых лучших его творений. Создавая «Сафо», скульптор снова возвратился к тому высокому нравственному идеалу, который вдохновлял его во времена «Аполлона». «Сафо» была отлита в 1928 г., а в следующем – в Париже установили памятник польскому поэту Адаму Мицкевичу, над которым Бурдель работал с 1909 по 1929 г. После этого необычайный дар Бурделя-монументалиста по-настоящему оценили во Франции. Этим признанием он очень дорожил.

Скульптор был полон множества новых замыслов, грандиозных проектов, но им не суждено было осуществиться. Вскоре он тяжело заболел и спустя несколько месяцев – 1 октября 1929 г. умер. Творческое наследие его поистине огромно – сотни памятников, статуй, барельефов, бюстов, тысячи рисунков, пастелей, гуашей, иллюстраций. Наряду с этим среди современников Бурдель был известен как самобытный писатель и поэт, автор эссе и критических статей: его «Поэма скульптора» была опубликована в 1890 г. В течение двадцати лет этот большой мастер занимался педагогической деятельностью.

В «Доме-музее» Бурделя, который организовала после его смерти жена Клеопатра Севастос, можно полюбоваться не только скульптурами и живописными работами художника, но даже увидеть в натуральную величину его знаменитый памятник Альвеару, статую Мицкевича, «Францию», барельефы Театра Елисейских полей. Создавая эти свои работы, мастер выполнял нелегкую задачу для своего времени: возрождал то, что казалось

уже давно забытым – традиции героического монументального искусства. Невозможно представить себе европейскую монументальную пластику XX в. без той базы, которую заложил Бурдель. Недаром, говоря об этом замечательном мастере, его прославленный современник Анатоль Франс подчеркивал, что это «наиболее выдающийся художник нашей эпохи, наиболее возвышенный, наиболее сильный. Единственный его недостаток – стремление к невозможному, но это благородный недостаток».

ВАН ГОГ ВИНСЕНТ (род. 30.03.1853 г. – ум. 29.07.1890 г.)

Выдающийся голландский живописец-постимпрессионист, большую часть жизни проведший во Франции.

Автор более полутора тысяч остросюжетных и ярких портретов, пейзажей, рисунков и натюрмортов.

Художественная деятельность Ван Гога была недолгой – всего лишь одно десятилетие, с 1880 по 1890 г. Но сделать за это время он успел неизмеримо много. Язык полотен этого художника суров и реалистичен. В то же время никому до него не удавалось так пользоваться цветом, находить свой ритм. Современники не признали в нем никаких достоинств. Лишь десятилетия спустя он вошел в плеяду художников, названных реформаторами, а его трагическая жизнь стала подвигом в искусстве.

Винсент Виллєм Ван Гог родился в Голландии, в семье бедного пастора, имеющего приход в деревне Гроот-Зюндерт. Вслед за ним у Теодора Ван Гога и его супруги Анны Корнелии появилось еще четверо детей.

В детстве отличающийся угрюмостью и нелюдимостью,

Винсент не имел друзей, любил бродить по полям, вересковым зарослям и болотам, наблюдать жизнь природы, а с десяти лет и зарисовывать увиденное. Когда подрос брат Тео, который был младше его на четыре года, они совершали такие прогулки вместе и были неразлучны. Винсент поверял брату свои мысли, мечты, разочарования, искал сочувствия и поддержки. И всегда находил их.

По-настоящему юноша увлекся искусством, когда по решению семьи начал работать в Гааге, в филиале французской фирмы по продаже картин и эстампов «Гупиль и К°». Нужно заметить, что, кроме пастора Теодора, все Ван Гоги имели высокое положение в обществе: один из его братьев служил в морском ведомстве, был директором Амстердамской верфи, а трое работали у Гупиля и жили в достатке. Племянник по линии жены Антон Муаве стал известным художником.

Шестнадцатилетний Винсент был достаточно умен, начитан, покладист и служил охотно. Он увлеченно изучал искусство, посещал музеи, бывал с поручениями в лондонском, брюссельском и парижском отделениях фирмы. Вскоре молодой служащий, быстро приобретший необходимые познания и вкус, получил повышение – перевод в Лондон. Перед Винсентом открывалась блестящая карьера. Но внезапно из услужливого и доброжелательного он превратился в грубияна, отпугивающего покупателей. Дядя Винсент помог перевести племянника в парижское отделение, но и там юноша не оправдал доверия. После скандала с богатой клиенткой, а затем и своими работодателями, Винсент был уволен. Причиной разительной перемены была личная драма: его любовь отвергла дочь квартирной хозяйки Урсула.

Осмеянный, униженный, потерявший работу, молодой человек возвратился к родителям. Отныне он всегда будет приезжать в отчий дом, чтобы собраться с силами и начать жить сначала. Семья сочувствует ему, но и настораживается: Винсент подвержен меланхолии, которая сменяется приступами ярости, и от этого страдают все, в том числе и он сам. Даже прежде всего сам, что доказало время. До 27 лет он предпринимал пять попыток чему-нибудь научиться, искренне желая быть полезным людям, и столько же раз терпел неудачу. После фирмы «Гупиль» это повторилось в пансионате Рамсгатта, где он учительствовал только за еду и крышу над головой, далее – в Айлворте в должности помощника проповедника, в Дордрехте, где его пристроили продавцом книжного магазина. Провалилась и попытка обучаться теологии в Амстердамском университете: при всем старании и поддержке родственников он не смог осилить

программу подготовительного факультета и пошел на специальный курс миссионеров, решив, что единственно верным для него будет путь богослужения. Однако через три месяца Винсент уходит с курса и самостоятельно едет в Боринаж – один из беднейших районов Бельгии, где влачат жалкое существование углекопы. Ему не дают приход, опасаясь, что от этого бунтаря вреда будет больше, чем пользы, но устанавливают испытательный срок, так как желающих попасть в этот район не было и темным прихожанам не требовался очень грамотный пастор.

Холодные лачуги вместо домов, отрепья вместо одежды, голод, болезни и постоянный страх людей быть погребенными в шахте – вот что увидел Ван Гог. Всеми силами старался он помочь «черным людям», как называли немытых жителей Боринажа: то проповедями, то просьбами к хозяевам шахт. Этот чудак раздавал свою одежду, делился деньгами, которых самому едва хватало, учил грамоте детей, ухаживал за больными, хоронил мертвых, но помочь всем не мог. И однажды понял страшную вещь: Бога нет, а если и есть, то ему безразлична судьба несчастных людей. Именно поэтому он и должен служить обездоленным. Но как? Постепенно Винсент пришел к выводу, что таким делом должно стать искусство, способное приносить облегчение. Странствуя по поселкам Боринажа и много рисуя, он убедился в этом.

Приехавшие с проверкой наставники миссионерской школы пришли в ужас, объявили Ван Гога чуть ли не сумасшедшим и лишили места, а с ним и небольшого жалованья. Два года, проведенные в Боринаже, довели его до истощения, нищеты, хронической лихорадки, но только утвердили в правильности своего решения. В октябре 1880 г. Винсент Ван Гог уходит в Брюссель. Пешком… А углекопы еще долго будут помнить своего пастора, называя его вторым Христом.

Мрачный оборванец, в которого превратился за эти годы Винсент, имел только одну цель – учиться. Он изучает самостоятельно «Полный курс рисунка» Барга, «Сборник рисунков углем» Аллонже, «Анатомические эскизы для художников» Джона, постигает законы перспективы, знакомится с художниками и жадно ищет у них ответа на свои вопросы. По совету Тео он сходится с Ван Раппардом и работает в его мастерской. Это был единственный в то время друг, который поверил в возможности Винсента.

Лето и осень 1881 г. Ван Гог проводит у родителей в Эттене, где теперь был приход отца. Это чудесное время для раздумий, обобщений и плодотворной работы. Здесь он создал около 50 рисунков (портрет отца, наброски сеятеля, жанровые сцены,

пейзажи) и впервые попробовал написать маслом натюрморт. Его выбивает из колеи новая любовь – к овдовевшей кузине Кей. Вся семья восстала против Винсента, и сама Кей прервала его преследования словами: «Нет. Никогда». Ведь он неудачник, не способный прокормить даже себя. Еще более несчастный, чем прежде, Винсент едет в Гаагу.

Гаагский период очень важен для Ван Гога-художника. К этому времени у него уже сформировалось собственное видение мира, отраженное во множестве работ. Его объекты – люди из самых низких слоев общества, о чем говорят картины «Сеятель», «Жнец», «Женщина у корыта», «Откатчица», «Швея», «Землекоп», «Человек из богадельни», «Парень с тачкой навоза» и др. Он настойчиво ищет свои живописные средства, выполняет этюды маслом. Уроки живописи, которые преподал ему кузен Муаве, вдруг открыли Ван Гогу, что цвет – великая вещь, и он упивается миром красок.

Винсент начал учиться искусству, когда появилось новое поколение живописцев – Мане, Писсарро, Моне, Сислей, Ренуар, Сезанн, Дега, Гийомен, а также молодые Тулуз-Лотрек, Гоген, Сера, Синьяк, отошедшие от академизма и посмевшие предложить новое искусство, которое не понимали и не принимали в обществе. Здесь, в Гааге, он попал в довольно банальный художественный круг, где каждый был занят прежде всего собой, об импрессионистах упоминали, но и только. Движимый благородными порывами, Винсент предложил организовать товарищество художников, чтобы сообща создавать произведения, доступные простому народу, устраивать передвижные выставки. Но в скором времени он разочаровался в собратьях по ремеслу, которые на самом деле были завистливыми соперниками в стремлении пробиться «в свет».

Еще больше отдалила его от новых друзей встреча с Христиной, уличной женщиной, которую он сначала пригласил позировать, а когда узнал, что она беременна и имеет еще троих детей, проникся жалостью и любовью и оставил у себя. Простая прачка залечила его душевные раны и утолила телесный голод. Винсенту показалось, что он счастлив, имея хотя бы подобие семьи, и он боролся за свою Син, как называл Христину, со всеми, кто ее не одобрял. И если бы он не был художником и не отдавал живописи всего себя и те скудные средства, которые по-прежнему высылал ему брат, все могло сложиться иначе. Но Винсент не мог прокормить тех, кого приютил, и ремесло себе выбрал окончательно. Он расстался с Христиной в сентябре 1883 г.

Два месяца Ван Гог провел в провинции Дренте, чтобы забыться, а с приближением зимы уехал снова к родителям, уже в

Нюэнен – новое место службы отца. Его никто не понимает, над ним смеются, его презирают. Единственное спасение он находит в творчестве и работает как одержимый. Подсчитано, что за два года, проведенные здесь, художник создал около четверти всего сделанного за десять лет. Почти в сотне работ отображена жизнь крестьян и ткачей – это портреты, бытовые сценки, в том числе и знаменитые «Едоки картофеля». Виды хижин, полей, отцовский дом и сад, церковь, башня стали его пейзажами, а цветы и предметы – натюрмортами. Например, появились серия птичьих гнезд, «Натюрморт с Библией», написанный в память о скончавшемся отце. Этим же темам были посвящены более 240 рисунков.

Невзгоды и несчастья, однако, не останавливают Ван Гога в творческом поиске. Он изучает «Анатомию для художников» Маршалла, пособия, которыми пользуются в Школе изящных искусств. «Я совершенно уверен, – пишет он брату, – что цвет, светотень, перспектива, тон и рисунок – короче, все имеет свои определенные законы, которые должно и можно изучать, как химию или алгебру». Кроме того, обогащают Ван Гога и поездки в амстердамские музеи – к полотнам Хальса, Рембрандта и Рейсдаля, гравюрам Унгера и Бракмона, работам Коро, Милле и других мастеров. Обращаясь к творчеству великих голландцев, он понял, что рисунок и цвет должны рассматриваться как единое целое, а еще увидел характерную особенность – они писали быстро. Эти принципы были ему близки.

Все более ощущалась потребность в настоящей учебе, и у Винсента созревает желание ехать в Антверпен. Этот отъезд был ускорен печальным событием: влюбленная в Ван Гога соседка Марго, которой не разрешали выйти за него замуж, пыталась отравиться, но во всем обвинили художника. Теперь его возненавидели в округе, и в ноябре 1885 г. он покинул Нюэнен.

В Антверпене Ван Гог пропадал в музеях, брал частные уроки рисования с обнаженной модели, записался в Академию художеств, в класс рисунка Эжена Зиберта. Но его своеобразная манера письма не подчинялась академическим канонам. В конце концов художника обвинили в том, что он издевается над педагогами. Он стал посмешищем и среди студентов. Все снова закончилось скандалом и уходом. Теперь у Ван Гога осталась только одна дорога – в Париж, куда его давно звал Тео.

Винсенту было уже 33 года, а он все еще ходил в учениках. По совету брата он записался в мастерскую Кормона, художника признанного, писавшего картины на историческую тему. Но и здесь Ван Гог пренебрегал всеми сложившимися правилами, искажал все, что рисовал. Самая большая польза от посещений

Кормона – знакомство с Анкетеном, Тулуз-Лотреком и Бернаром. Когда братья Ван Гог переезжают в большую квартиру рядом с Монмартром и у Винсента появляется своя мастерская, он сближается с импрессионистами, знакомится с Гогеном и чудесным человеком, торговцем красками, бесконечно влюбленным в искусство, папашей Танги. Здесь он снова возвращается к идее профессионального братства и устраивает в кафе «Тамбурин» выставку работ – своих, а также Лотрека, Анкетена и Бернара. Но успеха она не имела.

Со времени, когда Эдуард Мане выставил в Салоне Отверженных свой «Завтрак на траве», минуло более 20 лет, теперь импрессионисты, которые потрясли Винсента, не были однородной, сплоченной группой, их искусство обретало новые направления, появлялись новые имена. Ван Гог учился у всех, подражал всем, пока не определил, чего же он искал в их творчестве. Моменты отчаяния сменялись открытиями. Он всеяден: пребывает в восторге от сокровищ Лувра, работ Монтичелли и Делакруа, увлекается японской гравюрой, так похожей на воздушные полотна импрессионистов. Он стремится по-своему передавать эмоции и настроения, для него живопись – это прежде всего цвет.

Пришло и новое понимание композиции, рисунка, формы. Горячие споры, упорный труд и непрерывный поиск принесли свои плоды – Ван Гог переполнен впечатлениями. Чтобы переварить их, суммировать приобретенный опыт и отдохнуть от шумного Парижа, он отправляется на юг Франции, в Арль, что неподалеку от Марселя. Ему нужны яркие цвета и солнце.

Арльский период длился 14 месяцев (февраль 1888 – май 1889 гг.), но за это время Ван Гог создал около 300 работ. Его полотна дышали радостью творчества. Прованс очаровал художника. «Работаю с бешенством», – докладывает он Тео. Серия провансальских и морских пейзажей, более ста рисунков, десятки портретов – все это было сделано в яркой индивидуальной манере. Одно из лучших произведений, которое любил и ценил сам автор, изображало виноградник, залитый солнечными лучами (единственная картина, проданная при его жизни). Но при всей привлекательности красок полотно уже полно напряженности и тревоги. Ведь его цвет имел подтекст. Например, очень любил художник желтый цвет, ассоциировал его с чувством любви и самой жизнью (не зря впоследствии его «желтый домик» был расписан подсолнухами, ведь он ждал, что в этой коллективной мастерской будут работать его друзья). А синий воспринимался им как символ ночи, бесконечности и смерти. В Арле художник обращается к изображению ночных сцен, искусственного света. В

знаменитой картине «Ночное кафе» соединяются такие цвета, которые, по его мнению, передают человеческие страсти, превращают его в место, где можно сойти с ума или совершить преступление.

Работал Винсент неистово, ежедневно создавая готовое полотно под палящим солнцем, недоедал, экономил на всем, сам растирал краски и подбирал рамы, но оставался нищим, производил отталкивающее впечатление на окружающих.

К зиме он выехал из гостиницы и снял полдома на площади Ламартина. Сюда с помощью Тео приехал такой же нищий и больной друг Винсента – Поль Гоген. Казалось, теперь конец одиночеству. Но с первого же дня все пошло не так, как мечталось. Гоген осуждал и высмеивал все, что делал Винсент. Их взгляды на искусство оказались диаметрально противоположными, и они спорили до бешенства. Винсент, и без того предельно взвинченный, писал уже по две-три работы в день, а Гоген как будто находил удовольствие в том, чтобы изводить его. Однажды он написал портрет Ван Гога. Когда Винсент всмотрелся в него, то произнес: «Конечно, это я. Только сумасшедший».

И он действительно уже был болен. Его чудачества, вспышки ярости, упрямство и отрешение от жизненных забот, презрение к общепринятым нормам поведения – все это было предпосылками болезни. А довершили дело жалкие условия существования, одиночество и работа до изнеможения. У него начались видения, галлюцинации, буйство спора сменялось оцепенением. Когда Поль заявил, что хочет уехать, Винсент чуть не убил его: с открытой бритвой догнал на улице, а когда тот обернулся – убежал домой и той же бритвой отрезал себе ухо. Утром его, окровавленного и почти безнадежно больного, отвезли в больницу. Доктор Рей сказал, что будет лечить последствия солнечного удара, но пациент понимал, что это не так. Когда он стал поправляться, ему разрешили рисовать, разумеется, в состоянии просветления. Каким было это состояние, объясняет одно из самых трагических произведений художника – «Прогулка заключенных», написанное в феврале 1890 г.

Ван Гога то отпускали из лечебницы, то снова забирали, а в мае 1889 г. по просьбе горожан поместили в приют св. Павла в Сен-Реми, иначе говоря, в сумасшедший дом. Он согласился ехать в живописное местечко, надеясь еще поработать. К нему пришло осознание своей непригодности к нормальной жизни. Прежний мир был далеко, в стенах монастыря его окружали полуживые люди, погруженные в свой болезненный мир. Мрак и тоска надвигались на Винсента. Поддерживали его книги и живопись.

Все необходимое высылал верный Тео. Вопреки советам врача, он работал – писал кипарисы, реку, сосны, долины. Его отпускали на природу.

Вместе с братом Винсент пережил несколько радостных событий. Во-первых, состоялась первая продажа (за 400 франков купили «Красный виноградник»), во-вторых, у Тео родился сын, которого назвали в честь дяди Винсентом. Затем брат прислал ему номер журнала «Меркюр де Франс», в котором один из критиков опубликовал статью под названием «Одинокие» – в ней впервые была дана высокая оценка творчеству Ван Гога, определены его корни и прогнозы на будущее: «Этот сильный, правдивый художник с горячей душой – вкусит ли он когда-нибудь радость признания среди широкой публики? Едва ли. С точки зрения нынешнего буржуа, Ван Гог слишком прост и в то же время слишком тонок. Он никогда не будет понят до конца никем, кроме его же собратьев-художников». Винсент написал автору статьи письмо с выражением благодарности и надеялся на личную встречу. Но болезнь прогрессировала, приступы эпилепсии повторялись через каждые три месяца, он слабел, мучился угрызениями совести, потому что оставался на содержании Тео, хотя тому надо было кормить семью. Он понимал, чем может закончиться его жизнь: лишившись рассудка, будет доживать век взаперти, оставаясь обузой брату. Условия этого приюта безумцев никак не способствовали выздоровлению.

Понимая, как тяжело брату, Теодор перевез его в Овер, к доктору Гаше – специалисту по нервным болезням и художнику, знатоку живописи, выставлявшему свои картины в Париже. Для Винсента здесь были созданы наилучшие условия, он поселяется в гостинице, много пишет, живет воспоминаниями о трех днях, проведенных при переезде в семье Тео, и мучительно страдает от того, что ему никогда не испытать счастья семейной жизни. Он сделал портреты доктора Гаше, его дочери, а также дочери хозяина гостиницы, несколько натюрмортов и пейзажей, среди них и «Пейзаж в Овере после дождя».

За последние два месяца жизни Ван Гог создал 70 картин и 32 рисунка. Но работал он уже как бы по инерции. Черные мысли, не покидавшие его, обернулись черными птицами на картине «Стая ворон над хлебным полем». Это было прощальное полотно Ван Гога. 27 июля 1890 г. он ушел в поле, прихватив револьвер, и смертельно ранил себя. Через два дня Винсента не стало. Вокруг могилы своего друга и пациента доктор Гаше посадил его любимые подсолнухи.

Теодор успел застать брата живым и попрощаться с ним. Но перенести эту утрату не смог: заболел и через полгода скончался

в доме умалишенных в Утрехте. Его вдова через 15 лет перевезла тело в Овер и перезахоронила рядом с Винсентом, чтобы они и после смерти оставались вместе. Все, что удалось найти из работ Ван Гога, она с сыном собрала и сохранила для потомков.

Теодор Ван Гог заслуживает доброй славы за то, что всю жизнь верил в талант брата, самоотверженно помогал ему, старательно собирал и сортировал его письма (а их почти 700), этюды, рисунки и картины – свидетельства огромной любви Винсента к людям, редкого мужества и целеустремленности, плоды его титанического труда.

«Винсент» в переводе означает «победитель». Художник Ван Гог оправдал свое имя. Он победил не только свои муки, но и время. Честное и человечное искусство было для него способом существования, самой жизнью, которая продолжается поныне.

ВАСИЛЬЕВ ФЕДОР АЛЕКСАНДРОВИЧ (род. 10.02.1850 г. – ум. 24.09.1873 г.)

Талантливый русский художник-пейзажист. Создатель более сотни живописных работ и множества рисунков.

Участник выставок в Петербурге (1867, 1868, 1871–1873 гг.) и Москве (1872 г.), всемирных выставок в Лондоне (1872 г.) и Вене (1873 г.).

«Нет у нас пейзажиста – поэта в настоящем смысле этого слова, и если кто может и должен им быть, то это только Васильев», – говорил о художнике его современник И. Крамской. «Гениальный мальчик» – такое определение чаще других встречается в оценке творчества Федора Васильева. Подвижный, остроумный, необычайно обаятельный, он казался всем, кто видел его впервые, родившимся в сорочке. Что-то напоминающее Моцарта или молодого Пушкина было в натуре Васильева, солнечной и артистичной. И. Крамской постоянно восхищался необыкновенной талантливостью юноши, сравнивая его с «баснословным богачом, который при этом щедр сказочно и бросает свои сокровища полной горстью направо, налево, не

считая и даже не ценя их».

Одаренность Федора Васильева, его увлечение музыкой, интеллектуальные способности, яркость и живость характера, умение сострадать перешли к нему от отца – по-своему талантливого человека, которому волею судеб не суждено было раскрыться. Чиновник департамента сельского хозяйства Александр Васильевич Васильев, живший вне церковного брака с Ольгой Емельяновной Полынцевой, считался родственниками «человеком несостоятельным». Думается, это было не так. Проступало в этом «маленьком человеке» что-то «человечески ценное, но погубленное жизнью».

Федор родился в Гатчине. На первом году жизни он переехал с родителями в Петербург. Детство его прошло на 17-й линии Васильевского острова, в одноэтажном низеньком домике, где царила беспросветная нужда. В ноябре 1852 г. отец был определен на службу в почтамт, где и прослужил 12 лет. К этому времени в семье было уже четверо детей: помимо старшей сестры Евгении и самого Федора – два младших братишки, Александр и Роман.

Так как жалованья отца едва хватало для такой семьи, уже с двенадцати лет мальчик начал сам зарабатывать на жизнь – был писцом, рассыльным на почтамте, работал у реставратора картин И. К. Соколова. Через год Федор поступил в вечернюю рисовальную школу Общества поощрения художников, позволявшую совмещать занятия с заработком. Первые рисунки, исполненные в школе, были перерисовками с так называемых «оригиналов». Они выполнены тщательно, но поверхностно.

В 1865 г. в Обуховской больнице скончался отец, оставив семью в безденежье. И пятнадцатилетний мальчик фактически стал главой семьи. Ему пришлось проявить настоящую самоотверженность, чтобы в таких условиях продолжать занятия искусством. Но призвание было слишком сильным, и юный художник идет по единственно возможному для него пути.

В 1866 г. судьба свела Федора Васильева с И. И. Шишкиным, тогда уже признанным мастером живописи. Иван Иванович привел юношу в Артель художников, где тот «поразил, и неприятно» И. Н. Крамского. «Его манеры были самоуверенны, бесцеремонны и почти нахальны… – так вспоминал о Васильеве человек, с которым в дальнейшем его свяжет крепкая дружба. – Замечу, что первое впечатление быстро изгладилось, так как все это было чрезвычайно наивно… и я должен сознаться, что часто он приводил меня просто в восторг и свежестью чувств, и меткостью суждений, и беспредельной откровенностью своего умственного механизма…»

Одетый со щегольской элегантностью, в лимонных перчатках, с блестящим цилиндром на коротко подстриженных волосах, сыплющий остротами, умеющий, как вспоминал И. Е. Репин, «кстати вклеить французское, латинское или смешное немецкое словечко» и даже к случаю сыграть на рояле какую-нибудь вещицу, появлялся этот крепыш-весельчак на артельных четвергах и поражал всех своей щедро брызжущей талантливостью. Такую же характеристику давал молодому художнику и Крамской: «Он не принадлежал к числу тех спокойных натур, которые покорно переносят свое неважное положение; ему нужны были средства принца, чтобы он не жаловался на жизнь, но страсти его имели характер мало материальный. Это были страсти духа».

Васильев, мальчик по годам, оказался человеком совершенно сложившимся, с твердыми воззрениями на жизнь и искусство. А то, что некоторые принимали за легкомыслие – любовь к обществу, нарядам, успеху, – было порождением все того же бурлящего жизнелюбия. Оказалось, что он – человек гораздо более сложный, чем представлялось на первый взгляд. Были в нем и болезненное самолюбие, и желание скрыть свою бедность, а более всего – трепетная любовь к искусству.

Простота, прямота И. И. Шишкина, его работы, близкие по настроению, притягивали Федора. Тот же, оценив способности живой, кипучей натуры гениального юноши, которому явно многого не хватало в художественном развитии, вызвался быть его наставником, и в начале июня 1867 г. взял с собой на Валаам, на этюды.

Могучая красота дикой, первозданной природы захватила молодого живописца, да и работа на природе не шла ни в какое сравнение с копированием «оригиналов» в рисовальной школе. Именно здесь, на Валааме, рядом с Шишкиным нарождался тот художник, тот гениальный Васильев, в котором, по мнению И. Н. Крамского, «русская пейзажная живопись едва не получила осуществления всех своих стремлений». Здесь происходило становление его художественной зрелости, укрепление веры в свои силы и возможности.

В Петербург он вернулся глубокой осенью, а зимой вместе с работами И. И. Шишкина на выставке Общества поощрения художников был показан и этюд Васильева «Валаам. Камни». Однако самой поразительной работой этого года стал этюд «После дождя», изображающий петербургскую улицу, омытую летним дождем. Молодой пейзажист не заботился о «правильном» архитектурном рисунке, зато сумел передать и характер петербургских домов, и простор улиц, и влажность воздуха над невидимой, но явно близкой Невой, и будничную жизнь города.

В 1867 г. Васильев окончил рисовальную школу, и с этого времени вся его биография была почти исключительно биографией художника. Творчество становилось не только главной, но, можно сказать, единственной целью и содержанием жизни. Как-то неожиданно, почти внезапно вошел он на равных в число ведущих художников того времени и за два-три года достиг таких успехов, на завоевание которых у других уходила иногда вся жизнь.

Трудился Васильев самозабвенно, делая бесконечные этюды и зарисовки, пытливо изучая природу. В рисовании и живописи с натуры, как замечал Крамской, он почти сразу угадывал, что не существенно, а с чего следует начать, «…будто живет в другой раз и что ему остается что-то давно забытое только припомнить».

Лето 1868 г. Васильев провел вместе с Шишкиным в Константиновке под Петербургом. Они занимались изучением в этюдах различных по форме облаков. И. Е. Репин, навестив однажды дом Васильевых, был ошеломлен, увидев на рисунке дивно вылепленные облака и то, как они освещены.

В том же 1868 г. старшая сестра Федора Евгения Александровна становится женой Ивана Ивановича Шишкина. Отныне художники связаны не только духовными, но и родственными узами.

Федор работал с какой-то ненасытной жадностью. Картины появлялись одна за другой: «У водопоя», «Перед грозой», «Близ Красного села». За последнюю он получил первую премию на конкурсе Общества поощрения художников. Ранее оторванный от природы, не всегда понимающий ее, Васильев теперь словно прозревал.

В начале июня следующего года известный покровитель искусств граф П. С. Строганов пригласил молодого художника на лето в Тамбовскую губернию, в свое степное имение Знаменское. «Если бы ты видела, Женя, степь, – писал Федор сестре. – Я до того полюбил ее, что не могу надуматься о ней». В сентябре Васильев вместе с семьей Строганова переехал на Украину, в графское имение Хотень под Сумами. Там он увидел и могучие дубравы, и романтические уголки со старыми водяными мельницами у зарастающих прудов, и пирамидальные тополя. Ярких же красок, света, солнца здесь было еще больше, чем в тамбовских степях, и именно хотеньские впечатления легли в основу его будущих изображений русской природы «по памяти».

Когда в 1870 г. И. Е. Репин начинал работать над картиной о бурлаках, Васильев уговорил его отправиться летом на Волгу, где тогда так часто можно было встретить бурлацкие ватаги. С ними поехали художник Е. К. Макаров и младший брат Репина

музыкант В. Е. Репин. На Волге компания провела все лето, с жаром работая над зарисовками и этюдами. «Он поражал нас на каждой мало-мальски интересной остановке, – вспоминает Репин о Васильеве, – …его тонко заостренный карандаш с быстротой машинной швейной иглы черкал по маленькому листку его карманного альбомчика и обрисовывал верно и впечатлительно цельную картину крутого берега… Пароход трогался, маг захлопывал альбомчик, который привычно нырял в его боковой карман…» С этого времени в работах Васильева неоднократно появляется тема Волги, а в пейзаж все ощутимее входит человек, не столько как действующее лицо, сколько как «лирический герой», определяющий настроение картины.

Интересно, что в Русском музее на одном из листов, принадлежащих художнику, есть набросок, очень близкий к композиции первоначального эскиза «Бурлаков» Репина. Так что можно сказать, что к созданию этой картины был немного причастен и Федор Александрович.

В начале 1871 г. в течение одного месяца Васильев пишет «Оттепель», по-настоящему «взрослую» картину, где светлая юношеская любовь к жизни впервые соединилась с глубоким и грустным раздумьем. Заснеженные просторы России без конца и края под хмурым облачным небом. Разъезженная дорога, сырые проталины, ржаво-коричневые пятна кустов. Две одинокие фигурки усталых путников еще больше усиливают тревожное, тягостное настроение. Все написано с дивной простотой: сырой воздух, размокший снег, убогая изба, дорога, уводящая в бесконечную даль, и просится сравнение с протяжной и горестной русской песней. Увидев «Оттепель», Шишкин сказал: «О! Он скоро превзошел меня, своего учителя…» На конкурсе, устроенном Обществом поощрения художников, картина получила первую премию. А Крамской сказал: «…ваша теперешняя картина меня раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать».

«Оттепель» нелегко далась Васильеву. Зимой он сильно простыл на катке и, не оправившись толком от простуды, поехал с таким же шальным, как и сам, дружком, учеником Академии Кудрявцевым «перекрикивать» Иматру – шумный водопад в Финляндии среди голых скал и заснеженных лесов. Друзья становились по обе его стороны и перекликались до хрипоты наперекор стихии. Вскоре Федора одолел кашель, но заняться собой было некогда: наступала пора оттепели, а он должен был подглядеть ее всю – день за днем, шаг за шагом. Оттепель была увидена, запечатлена, и тут обнаружились первые грозные признаки туберкулеза. Двадцать один год – излюбленный возраст этой болезни.

Лишь весенние месяцы 1871 г. довелось Васильеву провести в Петербурге, среди друзей-художников, в горячих спорах об искусстве и напряженной работе в мастерских накануне Первой передвижной выставки. За это время он успел написать для будущего императора Александра III повторение «Оттепели», купленной П. М. Третьяковым. Но это была не просто копия собственной картины, а возможность творческой доработки темы. Повторение картины было отправлено через год на Всемирную выставку в Лондон и получило высокую оценку английских критиков.

В 1871 г. Васильев снова навестил Хотень и провел там три месяца. А в июле он вынужден был уехать в Крым, где поселился в Ялте в надежде на благотворное влияние климата. Общество поощрения художников дало ему средства на эту поездку. Но еще до отъезда Федор Александрович был зачислен вольноопределяющимся учеником Академии художеств и получил звание художника I степени.

Жизнь в Ялте была трудной. Безуспешные хлопоты о документах, которые определили бы его общественное положение (как незаконнорожденного), забота о матери и любимом младшем брате Романе и, конечно, все обостряющаяся болезнь требовали больших денег. Сторублевой ссуды, переводившейся ежемесячно Обществом поощрения художников под обеспечение картинами, не хватало, и Васильев вынужден был непрерывно работать ради хлеба.

Пышная красота Крыма долго не трогала художника. Он радовался теплу, солнцу, цветам в январе, но тосковал по волжским берегам, с волнением вспоминал о болотах и лугах, о роскошных дубравах Хотени. Когда художник был в силах работать, он возвращался к милым его сердцу родным «русским» мотивам. «Русской» была и картина «Мокрый луг», представленная на конкурс Общества поощрения художников в 1872 г. Написанная не с натуры, а сочиненная художником на основе зарисовок, сделанных в разных местах и в разное время, она поразила современников свежестью живописи, точностью воссоздания атмосферы и исходящим от нее ощущением неясной томительности. Художник изобразил омытый дождем мокрый луг под огромным небом, набухшие влагой облака, несколько деревьев вдали да бегущие по влажной траве тени гонимых ветром туч. Все в картине полно движения, все живет и дышит, особенно небо с его кипением и бурлением, с его игрой света и космической бесконечностью.

Увидев это полотно, Крамской был потрясен. По его словам, все в Васильеве «говорило о художнике, необыкновенно чутком к

шуму и музыке природы» и способном не только передавать увиденное, но и улавливать «общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека». На конкурсе «Мокрый луг» получил вторую премию.

Васильев жил долетавшими из далекого Петербурга отзвуками успеха его картины, мечтами о выздоровлении и, как всегда, был шутлив, изящен и «держал себя… всюду так, что не знающие его полагали, что он, по крайней мере, граф по крови». Но запас воспоминаний о России начинал постепенно иссякать вместе с надеждой на возвращение домой, щемящая грусть все более проступала в работах. Крымские пейзажи художника были проникнуты печальным раздумьем и чрезвычайно далеки от традиционных представлений о «южных красотах».

Кроме того Васильев вынужден был принять заказы великого князя Владимира Александровича, пожелавшего иметь его пейзажи для подарка императрице. «Высочайшие» заказы оборачивались для художника тяжкой мукой, он через силу брался за «преглупейшие и преказеннейшие виды» царских владений. С огромным трудом Васильев пишет «Вид из Эриклика», но пейзажи осенних крымских гор, туманные леса, все то, что близко его душе северянина, увлекают его, и величие видов Крыма мало-помалу овладевает воображением. Им создается ряд небольших работ с изображением гор, то скрытых плотной завесой дождевых туч, то занесенных по склонам снегом. Но более всего его воображение по-прежнему занимают картины милого ему северного болота. «О болото, болото! Если бы Вы знали, как болезненно сжимается сердце от тяжкого предчувствия. Ну, ежели не удастся мне опять дышать этим привольем… ведь у меня возьмут все, все, если возьмут это. Ведь я, как художник, потеряю больше половины!» – пишет он Крамскому. И рождаются полотна «Утро», «Болото в лесу. Осень» (осталась незаконченной), «Заброшенная мельница». Наряду с ними появляются также крымские виды: «Зима в Крыму», «Крым. После дождя», «Крымские горы зимой» и, наконец, последний шедевр Васильева, его лебединая песня и творческое завещание – «В Крымских горах», картина, еще раз представлявшая художника на конкурсе Общества поощрения и принесшая ему первую премию.

«Что-то туманное, почти мистическое, чарующее, точно не картина, а в ней какая-то симфония доходит до слуха оттуда, сверху…», – писал о ней Крамской. Эти бесконечные дали полупустынных гор, сливающихся с недвижными туманами облаков, рассеянный свет неяркого солнца, торжественная

простота группы сосен над горной дорогой. Все в этом полотне зовет к раздумью, к постижению глубокого смысла природы, укрепляет веру в ее очищающее воздействие на душу.

В начале октября 1873 г. заведующий художественным отделом Петербургской публичной библиотеки В. В. Стасов получил письмо от Крамского. В нем писалось: «Многоуважаемый Владимир Васильевич, быть может, вы найдете уместным сообщить публике… об одном печальном обстоятельстве… 24 сентября, утром, умер от чахотки в Ялте 23 лет от роду пейзажист Федор Александрович Васильев… Не знаю, много ли будет у меня единомышленников, но я полагаю, что русская школа потеряла в нем гениального художника…»

Васильев был похоронен в Ялте, на Старомассандровском кладбище. Позже на месте, где находился дом, в котором он жил, установили бронзовый бюст.

Через три месяца после его смерти И. Н. Крамской, И. И. Шишкин и писатель Д. В. Григорович организовали в Обществе поощрения художников посмертную выставку работ Васильева. Главной ее целью была распродажа наследия покойного, которая позволила бы покрыть его долг обществу. Она была достигнута очень быстро. Большинство выставленных работ раскупили еще до открытия выставки, состоявшейся в начале января 1874 г. Несмотря на очень скромную оценку многих из них, вырученная сумма составила почти 6000 рублей, что позволило заплатить долги Васильева Обществу поощрения художников и П. М. Третьякову, а оставшиеся деньги передать матери живописца. Но ценность его творческого наследия была гораздо выше. Созданного Васильевым хватило на то, чтобы попасть в число самых выдающихся мастеров русской пейзажной живописи.

ВАСНЕЦОВ ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ (род. 15.05.1848 г. – ум. 23.07.1926 г.)

Выдающийся русский живописец-передвижник, автор героико-эпических и сказочных полотен, мастер монументальной живописи, театральных декораций, график, создатель ряда архитектурных проектов.

Профессор, действительный член Санкт-Петербургской академии художеств, обладатель ордена Почетного легиона (Франция).

«Я только Русью и жил». Эти слова художника характеризуют смысл и значение его творчества.

Имя Виктора Михайловича Васнецова – одно из самых известных и любимых среди имен русских художников. Его творческое наследие интересно и многогранно. Талант живописца проявился во всех областях изобразительного искусства. Картины бытового жанра – и поэтические полотна на сюжеты русских народных сказок, легенд, былин; иллюстрации к произведениям русских писателей – и эскизы театральных декораций; портретная живопись – и орнаментальное искусство; росписи на

исторические сюжеты – и архитектурные проекты – таков творческий диапазон художника. Васнецова-архитектора с благодарностью вспоминают посетители Третьяковской галереи: по проекту художника был оформлен фасад этого изящного здания. Но главное, чем обогатил художник русское искусство, – это произведения, написанные на основе народного творчества.

Виктор Михайлович Васнецов родился в далеком вятском селе Лопьял. Его отец, Михаил Васильевич, священник, вскоре после рождения сына переселился в село Рябово. Мать, Аполлинария Ивановна, происходила из старинного рода Вятичей. На очень скромный доход отцу Васнецова приходилось кормить и учить шестерых детей. Мать умерла рано. Первое, что будущий художник запомнил на всю жизнь, был таинственный, размытый по комнате синеватый полумрак зимних сумерек и рассказы неведомых странников. «Думаю, не ошибусь, когда скажу, что сказки стряпухи и повествования бродячих людей заставили меня на всю жизнь полюбить настоящее и прошлое моего народа. Во многом они определили мой путь, дали направление моей будущей деятельности», – писал Васнецов. Другие впечатления, не менее сильные, получил Виктор от своей бабушки Ольги Александровны. В молодости она увлекалась живописью. У будущего художника дух захватывало от счастья, когда бабушка открывала крышку старого сундучка, где находились краски. Мальчик рано начал рисовать, но по традиции сыновья должны были идти по стопам отца, и Виктора в 1858 г. отдали в духовное училище, а вскоре перевели в Вятскую духовную семинарию. Решение стать художником у Васнецова укрепилось после встречи со ссыльным польским художником Э. Андриоли. От него же он узнал о Санкт-Петербургской академии художеств.

И Виктор решил испытать судьбу. Ректор семинарии благословил его на стезю живописца, сказав, что много есть священников, а Рублев все-таки один. Отец тоже дал согласие, правда, предупредив, что материально помогать не сможет. Когда Васнецов обратился за советом к Андриоли, тот думал недолго. Он познакомил Виктора с епископом Адамом Красинским, который привлек губернатора Кампанейщикова, и оба они оказали помощь в проведении лотереи – продажи жанровых картинок Васнецова «Жрица» и «Молочница». Шестьдесят рублей и небольшая сумма, данная отцом, составили весь «солидный» капитал будущего художника.

В 1867 г. Васнецов выдержал экзамены в академию, но, будучи застенчивым и скромным, даже не решился проверить себя в списках зачисленных. Начались мытарства: почти без

денег, в поисках угла и хоть какой-нибудь работы. Случайно повстречав брата своего вятского учителя Красовского, Васнецов обрел надежду: тот помог ему устроиться рисовальщиком в картографическое заведение. Впоследствии Виктор получил работу по иллюстрированию книг и журналов. Одновременно он стал посещать рисовальную школу Общества поощрения художников, где познакомился с художником И. Н. Крамским. Это знакомство сыграло немалую роль в жизни Васнецова. Когда в августе 1868 г. Виктор опять решился попытать счастья в стенах академии, то, к своему удивлению, узнал, что был зачислен еще в прошлом году. Здесь он быстро подружился с Репиным, Максимовым, Антокольским. Вместе с ними в небольшой квартире на Васильевском острове Васнецов слушал молодого ученого, историка и поэта Мстислава Прахова, который ярко излагал свое учение о Древней Руси.

Первый год учебы в академии принес художнику заслуженную награду – серебряную медаль второго достоинства. В следующем, 1869 г., за работу «Христос и Пилат перед народом» Васнецов получил еще одну серебряную медаль. Но с 1871 г., сначала по причине болезни, а потом из-за недостатка времени, регулярность посещения академии нарушилась. А в 1875 г., вынужденный зарабатывать себе на жизнь, да и поддавшись желанию совершенствоваться в живописи самостоятельно, Васнецов покидает академию.

К этому времени им уже созданы жанровые картины «Нищие певцы» и «Чаепитие в трактире» (1874 г.). Последняя была столь значительна, что ее приняли на выставку передвижников. В 1876 г. Васнецов включает в экспозицию картины «Книжная лавочка» и «С квартиры на квартиру». Более удачна последняя. Дряхлые старики, муж и жена, бредут по льду Невы, перебираясь из одной каморки в другую. В руках у них весь их скудный скарб. Безлюдье. Лишь жалкая моська, забежав вперед, поджидает их. Одетые в плохонькую одежонку, согнутые нищетой и старостью, эти обитатели трущоб выглядят особенно жалко на фоне гордо возвышающейся Петропавловской крепости. Не зря о Васнецове говорили: «Первоклассный мог быть жанрист… очень близкий по духу к Достоевскому».

Весной 1876 г. Васнецов поехал в Париж, куда его давно звали Репин, Крамской и Поленов. Он пристально изучал жизнь французского народа. Результатом этих наблюдений явилась картина «Балаганы в окрестностях Парижа» (1877 г.).

Через год, вернувшись в Россию, Виктор Васнецов обвенчался с Александрой Владимировной Рязанцевой. Семью свою он творил по подобию отцовской, патриархальной семьи. Без году

пятьдесят лет прожил Васнецов в счастливом семейном согласии. Как вспоминала позже его жена, когда они перебрались в Москву, художник любил бродить по старым московским улочкам. А возвратившись домой, часто говорил: «Сколько я чудес видел!» Перед собором Василия Блаженного не мог сдержать слез. Увиденное и пережитое вызрело в картину «Царь Иван Васильевич Грозный», задуманную на рубеже 1880-х гг., а исполненную в 1897 г. Фигура царя занимала почти все полотно. Иван Грозный, одетый в парчовый опашень, в шапочке с образками, в шитых рукавицах спускался по крутой лестнице. Его облик был величествен, лицо выражало волю, большой ум и в то же время – подозрительность, озлобленность и гнев. Строго выдержанная цветовая гамма картины создавала впечатление монументальности. Как всегда, у Васнецова был удачен фон полотна: массивная стена, покрытая богатой росписью, в ее толще маленькое оконце, из которого далеко внизу видна старая деревянная Москва, занесенная снегом. Орнаментика стенных росписей, узор печати, вышивки вносили в работу декоративность.

В 1878 г. Васнецов начал писать картину «После побоища Игоря Святославича с половцами», ставшую одной из первых в его новом историко-былинном цикле. В ней художник хотел торжественно-печально и поэтично воспеть героизм русских воинов, как это сделал создатель «Слова о полку Игореве». Вот почему он изобразил не ужасы битвы, а величие смерти за родину. Покоем веет от тел павших. Прекрасный могучий богатырь, лежащий с широко раскинутыми руками, и юный княжич в лазоревых одеждах олицетворяли идею беззаветного служения родине. Цветовое решение картины создавало тревожное настроение. На темно-зеленом фоне степи напряженно-красные щиты и красные сапоги воина освещает багровая луна. Трагедийное звучание картины усиливал контраст тем смерти и красоты: изображения убитых воинов на фоне пышной зелени травы, нежно-голубых цветов, красивой одежды. Однако картина не встретила единодушного одобрения. Она была настолько необычна, что единого мнения о ней и быть не могло. Сразу почувствовали «главное» в картине только Репин и Чистяков. Последний в письме к Васнецову писал: «Таким далеким, таким грандиозным и по-своему самобытным русским духом пахнуло на меня, что просто загрустил: я, допетровский чудак, позавидовал Вам…»

Несмотря на непризнание картины большинством критиков, Васнецов не оставил выбранного им пути и к 1882 г. создал «Витязя на распутье». Художник изобразил сумеречную степь,

поле былой битвы с разбросанными по нему костями. Догорает вечерняя заря. Предостерегающе стоит на перекрестке трех дорог камень-вещун. Погружен в глубокую думу остановившийся перед ним витязь (идею начертать на дремучем камне былинную надпись подал Васнецову Стасов). В образе витязя на распутье художник как бы невольно изобразил себя, свои нелегкие раздумья о будущем.

В Москве Виктор Васнецов познакомился с семьей Саввы Мамонтова, и это стало немаловажным событием в жизни художника. Скоро этот меценат заказал ему три картины для зала заседаний Донецкой железной дороги: «Битву русских со скифами», «Ковер-самолет», «Три царевны подземного царства». «Первая картина должна была изображать далекое прошлое Донецкого края, вторая – сказочный способ превращения и третья – царевен золота, драгоценных камней и каменного угля – символ божества недр пробужденного края», – вспоминал о замысле этих произведений сын Мамонтова. Все три картины были такими же жизнеутверждающими, как и сами сказки.

Одним из наиболее поэтичных творений художника является картина «Аленушка» (1881 г.) – образ горькой сиротской доли. На камне у воды сидит одинокая печальная девочка. Вокруг лесок. И, точно принимая участие в ее горе, склоняются к сиротке осинки, охраняют ее стройные елочки, ласково щебечут над ней ласточки. Фигура Аленушки неразрывно связана в картине с пейзажем. Грустно на сердце девочки, и грустно в природе. В карих глазах Аленушки горе, и, как ее горе, темен и глубок омут. Капают слезы, и летят вниз золотые листочки. С тоном осенней листвы перекликается цвет волос девочки. Композиция построена на строгом ритме, на плавном течении линий ее фигурки со склоненной головой и наклонов растений, что вносит певучесть в картину. Поэзия этого произведения глубоко национальна. Она, как родная, народная песня, понятна зрителю. Это одно из лучших полотен русского искусства.

С точки зрения нового народного понимания темы можно рассматривать и работу художника над сценическим воплощением «Снегурочки». Когда Репин увидал васнецовские декорации и костюмы к этой опере, то написал Стасову: «Васнецов сделал для костюмов рисунки. Он сделал такие великолепные типы – восторг… Я уверен, что никто там у вас не сделает ничего подобного. Это просто шедевр». Особо ярко выразился дар художника в декорации, изображающей Берендееву палату. Здесь переданы, пожалуй, все формы, какие знало древнее зодчество во внутреннем убранстве теремов. На фоне этих изумительных декораций выступали берендеи и

берендейки. Невозможно было не поверить в существование этой страны. Деятельность Васнецова как декоратора была кратковременной, но достаточно плодотворной: декорации к драме Шпажинского «Чародейка» и к опере Даргомыжского «Русалка». И даже спустя многие десятилетия рисунок волшебной декорации подводного дна в «Русалке», созданный Васнецовым, только незначительно варьировался.

С 1875 по 1883 г. в Москве возводилось огромное по тогдашним временам здание Исторического музея. Заказ на выполнение картины «Каменный век» добыл для Васнецова Адриан Прахов, брат историка М. Прахова. Это панно должно было открывать экспозицию музея. Новая тематика потребовала от художника и новой живописной техники. Здесь его живописная манера больше всего приближается к языку фрески. Васнецов использовал матовые краски и, хотя писал маслом, сумел достичь полной иллюзии живописи водяными красками по серой штукатурке, передав неяркие цвета земли, глины, обнаженного тела, воды, звериных шкур. Все современники высоко оценили эту работу, но особо обрадовала Васнецова похвала Чистякова: «Васнецов дошел в этой картине до ясновидения».

Такой же неожиданностью, как и заказ на панно, было для художника внезапное предложение выполнить роспись для Владимирского собора в Киеве. И опять же предложение поступило от Прахова. Вначале Васнецов решил отказаться от заказа, но материальные затруднения вынудили его взяться за роспись. За десять лет (1880–1890 гг.), шесть из которых он прожил в Киеве, художник с помощниками расписал 2880 квадратных метров во Владимирском соборе, сделал 15 композиций, выписал 30 отдельных фигур. В этих работах заключена строгая византийская вера, мягкая поэзия сказок, мощь былин. Вот Богоматерь с младенцем: она как бы парит над землей, ее типично русское лицо прекрасно, оно полно любви и скорби. В лице младенца, которого она, бережно прижимая к себе, несет в мир, тоже как бы ощущается предчувствие предстоящих мук и страданий, но есть в нем и сострадание к грешным. Недаром сам художник, говоря о своих иконописных работах, утверждал: «Мое искусство – это свеча, зажженная пред ликом Божьим…» Васнецов достойно возобновил живую и зримую школу иконописи. Впоследствии, вспоминая этот период творчества, художник удивлялся: «Видно, в молодости все можно». Он падал с лесов, разбивался. Для выполнения сложной работы требовалась крепкая сила духа и тела. Много лет спустя на замечание художника Нестерова, не схоронился ли Виктор Михайлович за сказки от жизни, тот ответил: «Куда было после Владимирского

собора выше? Куда? Купчих писать? После Бога-то?! Выше нет! Но есть нечто, что стоит вровень. Это, брат, сказка».

И эта сказка-труд подвигалась к концу. «Богатыри» Васнецова прозвучали в русском искусстве не менее громко и победно, чем «Богатырская симфония» Бородина. На этой картине – возвышенность, с которой открывается дальний горизонт. Персонажи полотна – три всадника в древнерусском снаряжении на боевых конях. Это застава богатырская. Илья Муромец кряжист, могуч. С легкостью держит он в руке «палицу булатную». О его прямоте и честности свидетельствуют добрые крупные черты крестьянского лица. Совсем по-другому выглядит Добрыня. Изысканная украшенность, изящество снаряжения указывают на знатное происхождение героя. Суров и строг его взор, полный справедливости и благородства. Психологически сложнее Алеша Попович. Врага побеждает он не столько силой – у него ее не так много, сколько сметливостью да хваткой. Алеша – балагур и весельчак, в правой руке его «гусельки яровчаты». Так в сочетании храбрости и гордости, сметки и ловкости, несгибаемого величия духа воплощена в картине Васнецова богатырская застава Древней Руси. В лаконичном пейзаже ощутимо переданы просторы, необъятность русских полей. «Богатыри» были блестящим завершением периода расцвета творчества художника.

Над фольклорными темами («Баян», 1910 г.; «Спящая царевна», «Царевна-лягушка», обе в 1918 г.; «Царевна Несмеяна», 1914–1926 гг.) Васнецов работал до конца жизни, но прежней силы в этих образах уже не было. Посвятив свою жизнь служению добру и красоте, он не мог без пессимизма, усталости и разочарования принимать «новую» жизнь с ее политическими катаклизмами, революцией и Гражданской войной. Все чаще современники видели художника в Троицкой церкви. Согбенная фигура Виктора Михайловича как бы подтверждала его слова: «Бога надо не выболтать, а выстрадать».

Васнецов скончался 23 июля 1926 г. на 79-м году жизни. После вечернего чая направился он к себе в светелку. Через некоторое время родные услышали, как что-то упало. Художник умер от разрыва сердца, мгновенно, без болезней и страданий. Говорят, так уходит душа, которая ищет Божественную красоту и правду и обретает покой на небесах. Современники только после смерти по достоинству оценили его творчество. В статье, помещенной в «Вестнике знания», писалось о том, что в истории русской живописи роль Васнецова «равноценна и равнозначаща» роли Пушкина в русской поэзии. И в этой оценке нет никакого преувеличения.

ВЕРЕЩАГИН ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (род. 14.10.1842 г. – ум. 13.04.1904 г.)

Выдающийся русский художник-баталист, собиратель памятников этнографии и декоративно-прикладного искусства, создатель жанра этнографической живописи.

Участник многочисленных выставок в России, Европе и Америке. Почетный член Сербского научного общества.

Обладатель почетных наград: малой серебряной медали Академии художеств; ордена Святого Георгия 4-й степени.

Автор нескольких повестей, очерков и воспоминаний.

Творчество и жизнь тогда можно считать состоявшимися, когда они оставляют след в сердцах людей. Это в полной мере относится к Василию Верещагину. Он первым из баталистов начал смотреть на войну не как на цепь зрелищных героических операций, а как на философскую проблему. Художник не просто показывал военные действия, а размышлял о глубинных корнях этой величайшей в мире несправедливости. Он говорил о своем творчестве: «Одни распространяют идею мира своим увлекательным словом, другие выставляют в ее защиту разные

аргументы – религиозные, политические, экономические, а я проповедую то же посредством красок».

Родился будущий художник в Череповце в семье помещика-крепостника. В двухэтажном деревянном особняке, где он появился на свет, сейчас находится Мемориальный музей Верещагиных. Отец Василия, предводитель уездного дворянства, был домоседом. А мать знала французский язык лучше русского. Сам Верещагин писал о своих родителях: «Отец был не блестящ, с довольно мещанским умом и нравственностью, не блестящ, но и не глуп. Мать полутатарка, по бабушке Жеребцова, была в молодости красива и всегда очень неглупа, нервна и в последние годы страшно болезненна».

Василий был вторым из восьми детей. Его старший брат Николай (1839–1907 гг.) известен как основатель первых русских сыроварен и маслобоек. Ему же принадлежала идея создания знаменитого «вологодского» масла.

Василий получил так называемое домашнее воспитание. С пяти-шести лет его учила мать, затем ее сменил немец-гувернер и, наконец, сын местного священника. В детстве огромное впечатление производили на мальчика лубочные картинки, портреты Суворова, Багратиона, Кутузова, литографии и гравюры. Позже Верещагин вспоминал: «Я дивился хорошей игре на фортепьяно или пению, но перед картиною млел, терялся!»

По традиции молодому человеку из дворянской среды следовало избрать военную или дипломатическую карьеру, и потому родители определили мальчика в Александровский малолетний, а после его окончания – в Петербургский морской кадетский корпус. Здесь Василий всерьез увлекся рисованием и посвящал ему все свободное от занятий время. Поначалу он брал уроки у художника Седлецкого, а с 1858 г. стал посещать рисовальные классы при Обществе поощрения художников, где проявил замечательные способности. И хотя в 1860 г. блестяще окончившего учебу Верещагина произвели в гардемарины флота, он решительно отказался от карьеры морского офицера и выбрал профессию художника. Ни требования родителей, считавших занятие искусством недостойным их сословного положения и переставших оказывать сыну материальную помощь, ни возражения Морского министерства, желавшего сохранить за собой талантливого офицера, не помогли. Пробыв не более месяца на службе, юноша вышел в отставку и поступил в Петербургскую академию художеств.

В годы учебы он много читал, делал иллюстрации, в частности к «Герою нашего времени» М. Лермонтова, пробовал заниматься литературным творчеством. Под влиянием

профессора А. Е. Бейдемана Василий все более становился убежденным сторонником реалистического искусства, и академическая система обучения с ее нормативностью и традиционностью тяготила молодого художника. Хотя Верещагин и получил одобрение совета академии за исполненную в духе классицизма картину «Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом», неудовлетворенный работой, он разрезал и сжег свою композицию, «чтобы никогда не возвращаться к этой чепухе», как сам выразился.

Официально оставаясь в академии до 1865 г., фактически художник покинул ее стены гораздо раньше. В 1863 г. он оставил занятия в классах и уехал на Кавказ, чтобы «на свободе и просторе на интересных предметах учиться». Здесь он пришел к выводу, что непосредственная работа с натуры и правдивое изображение действительности будут способствовать получению знаний и навыков в рисовании значительно лучше, чем занятия в академии.

По возвращении Верещагин поселился во Франции и поступил в Париже в Школу изящных искусств, где занимался в мастерской Ж. Л. Жерома. Но через год вновь отправился в путешествие по Кавказу и некоторое время в Тифлисе преподавал рисование в одном из женских учебных заведений. Из этой поездки он привез множество рисунков бытовых сцен, предметов обихода, пейзажей и несколько этюдов масляными красками. В Парижском салоне 1866 г. он впервые выставил одну из своих картин.

Несмотря на нелюбовь к военной службе, именно с ней оказались неразрывно связаны жизнь и искусство Верещагина. В 1867–1868 гг. он принимал участие в военных столкновениях в Туркестане, «потому, что хотел узнать, что такое истинная война, о которой много читал и слышал…» В 1869–1870 гг. художник вновь путешествовал по этой своеобразной стране, знакомился с нравами и обычаями феодального Востока. Невзирая на военную обстановку и связанные с нею трудности, он находил время для занятий искусством. Рисунки и этюды тех лет, где были тесно переплетены мирная жизнь и военные сцены, легли в основу его знаменитой «туркестанской серии». В таких известных полотнах, как «Опиумоеды» (1868 г.), «Богатый киргизский охотник с соколом» (1871 г.), «Двери Тимура (Тамерлана)» (1872–1873 гг.), «Узбекская женщина в Ташкенте» (1873 г.) и других раскрыты своеобразие и красота народных типов и памятников зодчества Средней Азии. Современному зрителю эти произведения кажутся кадрами из документальных фильмов или удачными фотографиями – так скрупулезно и бесстрастно выписаны

архитектурные подробности ландшафтов и одежды персонажей.

Однако центральное место в этой серии занимают все же батальные полотна. Именно они имели большой успех и в России, и за рубежом, определив основное направление творчества Верещагина. Но уже в самых ранних картинах этой тематики ясно видна их антивоенная направленность. Верещагин первый среди художников-баталистов показал, что война «лишь 10 % победы и 90 % страшных увечий, холода, голода, жестокого отчаяния и смерти». «Из Туркестана он воротился живописцем войны и потрясающих трагедий, живописцем такого склада, какого прежде еще никто не видывал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе», – писал о художнике известный русский критик В. В. Стасов. Как беспощадно горьки его работы «После удачи (Победители)» (1868 г.), «Забытый» (1871 г.), «Смертельно раненный» (1873 г.) и др. Интересно, что композитор М. Мусоргский после одной из верещагинских выставок написал на слова А. Голенищева-Кутузова балладу «Забытый», которую можно считать своеобразной иллюстрацией к одноименной картине.

Туркестанский цикл завершает знаменитый «Апофеоз войны» (1871–1872 гг.), имеющий глубокое символическое значение. Среди выжженной пустыни возвышается пирамида из человеческих черепов. Над ней кружит воронье. На заднем плане – разрушенный город, засохшие деревья. Картину можно считать исторической: такие устрашающие пирамиды сооружал в знак своего могущества среднеазиатский полководец Тимур (Тамерлан). Однако не раз видевший смерть и страдания Верещагин выносит из череды кровавых сражений мысль о бессмысленности взаимного уничтожения, которым является любая война. И, как художник-философ, он вкладывает в свою картину более общий смысл, добавив к названию: «Посвящается всем великим завоевателям, прошлым, настоящим и будущим».

Вся коллекция туркестанских картин была выставлена Верещагиным в Лондоне в 1873 г. и произвела сильное впечатление. Через год ее увидел и Петербург. Ввиду толков и обвинений в тенденциозности Верещагин снял с выставки и уничтожил три картины из этой замечательной коллекции: «Окружили – преследуют», «Забытый» и «Вошли».

В 1874–1876 и 1882–1883 гг. Василий Васильевич совершил две поездки в Индию, где внимательно изучал жизнь страны, ее природу, быт и культуру. Не раз во время этих путешествий он находился в смертельной опасности, замерзал, тонул, болел лихорадкой, но твердая вера в то, что художник может создавать картины только тогда, когда хорошо знает изображаемый предмет, вновь и вновь толкала его в самую гущу событий.

Результатом этих путешествий явилось более ста пятидесяти этюдов, в которых оживало великое прошлое Индии: древние храмы, роскошные дворцы, величественные гробницы. Стоит вспомнить хотя бы этюд «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» (1874–1876 гг.), передающий все великолепие древнего памятника архитектуры, его удивительную ажурность, прозрачность и солнечность воздуха.

Ряд картин Верещагин решил посвятить истории захвата и ограбления этой древней страны англичанами. У него возник замысел создания большой живописной поэмы, которая должна была рассказать об исторической судьбе Индии, о превращении ее, могущественной и независимой, в колонию Великобритании. Однако начавшаяся русско-турецкая война нарушила планы художника.

Во время первого путешествия в Индию Верещагин получил известие, что Петербургская императорская академия художеств избрала его своим профессором. Но, будучи принципиальным противником всевозможных наград и титулов, Верещагин публично отказался от этого звания – так же, как не захотел принять золотую саблю «За храбрость», которой был награжден в 1878 г. на завершающем этапе русско-турецкой войны. Исключением из этого правила явился офицерский Георгий – орден Святого Георгия 4-й степени, который был вручен художнику за участие в обороне Самарканда в 1868 г. Второе и последнее исключение Верещагин сделал для Сербского научного общества, ответив согласием на избрание его в феврале 1883 г. почетным членом.

В русско-турецкую кампанию 1877–1878 гг. художник – на фронте. Участвуя в самых важных сражениях, он был ранен, долго лежал в госпитале и едва не умер. Где-то на этой войне был убит шальной пулей Сергей Верещагин, родной брат Василия, а Александр, другой брат, еще долго был связан с военной службой. Желая «…видеть большую войну и представить ее потом на полотне не такою, какою она по традициям представляется, а такою, какая она есть в действительности…», Верещагин делает наброски прямо на местах событий, под огнем противника. На их основе в период с 1877 по 1881 гг. он создает «балканскую серию», картины которой не только правдиво воспроизводят будни войны, но и напоминают о фатальных просчетах командования и о страшной цене, которую заплатили русские за освобождение болгар от османского ига. Особенно впечатляет полотно «Побежденные. Панихида» (1878–1879 гг.), на котором под пасмурным небом расстилается целое поле солдатских трупов. К числу лучших произведений этого цикла относится

триптих «На Шипке все спокойно!» (1878–1879 гг.), носящий откровенно обличительный характер. Уже в самом названии его заключена горькая ирония: «спокойствие», о котором докладывалось в рапортах верховному командованию, для солдат оборачивалось трагедией. Таково одно из полотен триптиха – «Забытый» (тема, уже звучавшая в «туркестанской серии»), где изображен замерзший на посту во время метели солдат: войска отступили, а ему «забыли» передать приказ об отступлении.

Объективная трактовка военных действий, естественно, не могла нравиться правительству и армейскому командованию. Верещагина обвиняли в том, что он как бы специально подыскивает страшные, отталкивающие сюжеты, что его картины не патриотичны. А он писал В. Стасову: *«Я*слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу; выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого».

В 1884–1885 гг. Верещагин написал «трилогию казней». В ней представлена историческая ретроспекция различных видов казни, начиная с «Распятия на кресте во времена владычества римлян» и «Английской казни в Индии» и кончая «Казнью заговорщиков в России», где изображена сцена повешения народников-террористов. Кроме этой мрачной серии, будучи в Сирии и Палестине (1883–1884 гг.), художник создал ряд картин на сюжеты из Нового Завета. Написанные им иконы до сих пор украшают белый мраморный иконостас церкви Святой Марии Магдалины в Гефсимании. Увы, в России было запрещено демонстрировать все эти картины. Семья художника бедствовала. Зато за границей успех верещагинских выставок был порой просто грандиозным. В 1879–1880 гг. он выставлял индийскую и болгарскую коллекции в главнейших городах Европы (и только в 1883 г. – в Москве и Петербурге). В 1885–1888 гг. были выставлены палестинские картины в Вене, Берлине, Лейпциге и Нью-Йорке.

С 1887 по 1901 гг. Верещагин работал над серией из двадцати полотен, посвященных Отечественной войне 1812 г. Она слагалась из двух частей. Первая была названа художником «Наполеон в России»: «Наполеон на Бородинских высотах» (1897 г.), «Сквозь пожар» (1899–1900 гг.), «На большой дороге. Отступление и бегство» (1887–1895 гг.) и др., в которых он показал истинное лицо французского императора, лишив его «пьедестала героя, на который он вознесен». Работы второй части, озаглавленной «Старый партизан», рассказывали о проявлениях великого национального духа русского народа, его самоотверженности и героизме в борьбе с врагом («Не замай, – дай подойти!», 1887–1895 гг. и др.). Одновременно с картинами

Василий Васильевич писал и книгу о тех событиях.

Весной 1894 г. Верещагин осуществил давно задуманную поездку на «самый север» России, где «хорошо, спокойно, пахнет стариною и люди истые, крепкие…» По пути в Архангельск в поисках памятников старины художник делал частые остановки, совершал поездки в глухие труднодоступные места, занося в дневник свои впечатления, создавая этюды и зарисовки. Он знакомился с жизнью и бытом народа, записывал песни, интересные обороты разговорной речи северян, их пословицы и поговорки, приобретал предметы народного костюма. Свои впечатления он описал в вышедших в 1895 г. книгах «На Северной Двине. По деревянным церквам» и «Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей». Результатом этой поездки явилась серия рисунков и этюдов с изображениями памятников старинного деревянного зодчества, северной природы и простых русских людей.

В январе 1896 г. в Петербурге открылась выставка картин В. В. Верещагина, на которой экспонировались и его работы, выполненные во время путешествия по Северной Двине. Она побывала затем в Харькове, Киеве, Одессе, Париже, Берлине, Дрездене, Вене, Праге, Будапеште и Лондоне. Лучшие пять картин северной серии приобрел в том же 1896 г. П. М. Третьяков.

Художник не прекращал путешествовать и в последние годы своей жизни. В конце 1880-х – начале 1900-х гг. он трижды был в Америке, в 1901 и 1902 гг. – на Филиппинах и Кубе, где по горячим следам создал серию картин, посвященных испано-американской войне 1898–1899 гг., в 1903 г. – в Японии, впечатления от которой отразились в ряде этюдов, дающих представление о своеобразии ее архитектуры и национальных обычаев.

В начале XX в. кандидатуру Верещагина выдвинули на соискание Нобелевской премии. И это после того, как в 1900 г. его картины о войне 1812 г. не были допущены на Всемирную выставку в Париже, как будто бы оскорбляющие национальную гордость французов. Премию Верещагину не дали.

В 1902 г., в год 90-летия победы над наполеоновской армией, выставка его работ снова экспонировалась в США. Но положение художника было настолько плачевным, что он задумал распродать свои уникальные полотна на аукционе. И только тогда Николай II решился наконец приобрести их в фонд казны.

Русско-японская война застала шестидесятидвухлетнего художника за работой над новыми композициями, но он все оставил и, пообещав жене и трем детям не рисковать, «полетел» на Дальний Восток, чтобы еще раз изобразить войну, поведать

людям правду о ней. На флагманском корабле адмирала С. О. Макарова «Петропавловск» он вышел в море, чтобы запечатлеть боевое сражение. Освещенный утренним солнцем, броненосец медленно двигался в двух милях от берегов Порт-Артура. Внезапно над правым его бортом высоко в небо поднялся столб черного дыма и раздался двойной взрыв. Корма вышла из воды, и огромный корабль исчез с поверхности моря. Броненосец наткнулся на поставленную японцами минную банку, взорвались находившиеся в трюме заградительные мины и котлы. Вместе с сотнями моряков погибли два замечательных, талантливых человека – адмирал и художник… Свидетель катастрофы «Петропавловска» капитан Н. М. Яковлев, чудом уцелевший во время взрыва, рассказывал, что до последнего момента видел Верещагина с альбомом.

Необыкновенный художник и отважный человек, любознательный и пытливый мастер, Верещагин посвятил свой талант изображению баталий, чтобы посредством живописи показать античеловеческую сущность войны. Спустя более ста лет искусство Верещагина не только не утратило своей актуальности, его полотна звучат с новой силой, напоминая о ценности жизни, о красоте и многообразии окружающего мира и населяющих его народов.

ВЛАМИНК МОРИС ДЕ (род. 4.04.1876 г. – ум. 11.10.1958 г.)

Известный французский живописец-постимпрессионист, талантливый рисовальщик и график, родоначальник экспрессионизма в среде фовистов.

Участник Всемирной выставки в Париже (1937 г.), бъеннале в Венеции (1954 г.). Персональные выставки работ в Нью-Йорке (1936 г.), в галерее Бернхейм-Жен (1933 г.), в Женеве (1954 г.), в галерее «Шарпентъер» в Париже (1956 г.) и др.

Автор двадцати романов, эротических рассказов, поэм и эссе (в том числе «Все для этого», 1903 г.; «Души манекенов»,

1907 г.; «Опасные повороты», 1929 г.; «Портрет перед кончиной», 1943 г.; «Пейзаж: и фигуры», 1953 г.).

Талантливого французского художника Мориса де Вламинка нередко считали человеком парадоксов и курьезов. Поводов для такого мнения в его жизни было немало. Уже будучи известным художником и довольно состоятельным человеком, он вдруг отправился работать на завод, чтобы, по его словам, «окунуться в рабочую среду». Стараясь «быть ближе к народу», художник любил дополнять свой типично мещанский костюм шапкой рабочего, что делало его похожим на комика. Его нарочито

грубые манеры были в духе парижской богемы начала XX века. Они эпатировали буржуа, которых художник презирал за страсть к накопительству, мечтая в то же время о собственном богатстве.

Будучи большим любителем велогонок, а позднее – автомобилей, Вламинк никогда не был поклонником современной техники и всем благам цивилизации предпочитал тихую жизнь в провинции, на лоне природы. Его профессиональные занятия менялись так часто, что создавалось впечатление, словно он все время хотел повернуть свою жизнь вспять.

Такими же неожиданными поворотами был отмечен и его творческий путь. Художник восхищался живописью многих прошлых поколений и в то же время горячо приветствовал все новое в искусстве. Его собственное творчество в разные периоды давало основание причислять Вламинка к постимпрессионистам и неоромантикам, считать лидером фовизма и наиболее ярким представителем французского экспрессионизма. Но, независимо от того или иного художественного течения, он всегда оставался под влиянием «дикой» живописи.

Морис де Вламинк родился в Париже в семье фламандских эмигрантов. Его отец был учителем музыки. Когда мальчику исполнилось два года, семья переехала в Везине. Впоследствии, вспоминая свое детство, Вламинк писал, что вырос «на воде и на берегах Сены, среди пристаней и моряков». Позднее эти знакомые и любимые речные пейзажи он отразил на многих своих полотнах.

Родители старались приобщить сына к профессии музыканта. Он освоил музыкальную грамоту, научился играть на скрипке, но, окончив школу, в 16 лет покинул отчий дом, чтобы заняться спортивной карьерой. Юноша становится велогонщиком. Однако вскоре, переболев тифом, вынужден оставить это занятие. Чтобы заработать на жизнь, Морису пришлось играть на скрипке в цыганском оркестре, давать уроки музыки, а в 1898–1899 гг. попробовать свои силы в журналистике. Впоследствии он будет продолжать литературную работу: напишет несколько романов, поэм, эссе, книг мемуарного характера.

Живописью Вламинк начал заниматься еще в 1893 г. Специального художественного образования он не получил. Будучи талантливым самоучкой и достигнув многого самостоятельно, он всю жизнь гордился тем, что «никогда не учился ни в академии, ни в мастерской, ни даже в музее». Правда, начинающий художник брал уроки рисования у Анри Ригаля и Робишона. Обращение к живописи поначалу было вызвано у него не столько решением стать художником, сколько свойственным юному бунтарю неприятием условностей повседневной жизни,

буржуазной морали. Позднее эта строптивость Вламинка найдет отражение в названии одной из его книг – «Не подчиняться».

Период выбора жизненного пути совпал у Мориса с поиском личного счастья. В 1894 г. он женился на Сюзанне Берли. Вскоре у них родился сын. Но спустя десять лет этот брак распался. Живопись, которой молодой художник к тому времени уже занимался всерьез, не давала ему возможности прокормить семью. Морису по-прежнему приходилось работать музыкантом, теперь уже в варьете на Монмартре, да еще играть в бильярд. Кроме того, он начал сочинять эротические рассказы, которые иллюстрировал Андре Дерен – талантливый молодой художник, с которым Морис подружился в 1900 г.

В ранних живописных работах Вламинка отчетливо ощущалось влияние Ван Гога. От своего великого соотечественника он перенял нервное направление штриха, пастообразную манеру нанесения краски на холст, что сообщало его композициям динамичность и яркость колорита. Настоящим «балетом красок» называли такие картины Вламинка, как портрет «Папаши Бужю» (1900 г.), «Интерьер» (1903–1904 гг.) и «Жатва в грозу» (1906 г.), напоминающие поздние ван-гоговские пейзажи.

Некоторое время художник работал в содружестве с Андре Дереном. Они сняли мастерскую на острове Шату на Сене, образовав на ее основе так называемую «школу Шату». Дерен познакомил Вламинка с Анри Матиссом. Вместе с другими художниками – Ж. Браком, Р. Дюфи, О. Фриезом они составили ядро нового направления в живописи, получившего название «фовизм». Произошло оно от реплики, брошенной в их адрес известным парижским критиком Луи Вокселем. Увидев их работы на выставке Осеннего салона 1905 г., и в частности картину Вламинка «Цирк», он так был поражен цветовой гаммой, тяготеющей к золотисто-красным цветам, и замкнутостью живописного пространства полотен, что сравнил его с клеткой для диких зверей, а самих художников назвал «фов» – «дикими».

В своих ландшафтах и пейзажах Вламинк, так же как и другие фовисты, подчинял форму цвету. Он писал их практически без контуров, как бы освобождая цвет, и отказывался от традиционного перспективного построения картин. Первая его работа была показана широкой публике в 1904 г. в галерее Берты Вейль. А уже в 1905–1906 гг. он представил на выставки в Осеннем салоне и Салоне «Независимых» целую серию пейзажей, состоявших из чистых, неразрывных цветовых плоскостей. Внимание зрителей особенно привлекли картины «Оливковые деревья» (1905 г.) и «Ландшафт с красными деревьями» (1906 г.), после которых к нему пришла известность и, как следствие ее,

материальное благосостояние. Многие из картин Вламинка были в 1906 г. куплены Амбруазом Волларом, известным владельцем художественной галереи. Он же в следующем году организовал первую персональную выставку художника.

В это же время Вламинк знакомится с творчеством Поля Сезанна, под влиянием которого вырабатывает свой собственный стиль, отличающийся упрощенной геометризованной трактовкой изображаемых предметов, использованием ярких контрастных цветов. Примером может служить пейзаж «Шату», написанный в 1907 г., и более позднее произведение – «Дом с навесом» (1920 г.). Одновременно у художника проявляется интерес к кубизму. Произведения кубистов способствовали новому стилистическому повороту в его творчестве: в работах предвоенного периода построение композиции становится более уравновешенным и стабильным. Теперь в картинах Вламинка больше доминируют прерывистые синие и зеленые тона, а плоскость и пространство унифицируются. В этой манере выполнен им знаменитый «Автопортрет» (1910 г.).

Но вскоре художник, который, как известно, не любил чему-либо подчиняться, почувствовал себя несвободным, скованным рациональной художественной концепцией кубизма. Морис вообще отказывался подводить свою живопись под теоретический базис. Такая позиция привела его к разрыву с интеллектуалом Дереном, круто повернувшим свой путь от модернизма к изучению и осмыслению творческого наследия мастеров прошлого. В то время как Дерен пропадал в музеях, копируя произведения великих живописцев, Вламинк открыто говорил о своей ненависти к музеям, которые он считал «кладбищами живописи». Неприязнь и враждебность между друзьями зашла так далеко, что даже через два десятилетия Дерен предупреждал художников: «Не говорите мне о Вламинке. В живописи это мясник!» Лишь незадолго до смерти Мориса они все-таки помирились.

Между тем негативное отношение Вламинка к кубизму было вполне осознанным. Позднее в своей автобиографии он писал: «Кубистическая одежда имеет для меня слишком милитаристический покрой… Казарма превращает меня в неврастеника, кубистическая дисциплина напоминает мне слова моего родителя: «Полк принесет тебе пользу. Это даст тебе характер». Морис недаром проводил такое сравнение. Мобилизованный в 1914 г. в армию, он участвовал в Первой мировой войне и испытал все ее тяготы. В результате Морис возненавидел военную службу. Потом ему довелось работать токарем и чертежником на оборонном предприятии.

После окончания войны художник снова вернулся к своим картинам. Но под воздействием пережитого его мироощущение и художественная направленность творчества претерпели существенные изменения. «Искусство для искусства и отвлеченные проблемы теперь уже не доводили меня до головной боли, – пишет он в автобиографии о своих взглядах того периода. – Они были для меня выдумками, которые интересовали меня не больше, чем платоническая любовь; от нее никогда ничего не рождается».

Вламинк возвращается к экспрессионистской манере, более соответствовавшей его темпераменту. Ей он остался верен до конца жизни.

«Чтобы заниматься живописью, – часто говорил художник своему сыну, – надо быть богатым». Благодаря коммерческому успеху его выставки в галерее Дрюэ в 1919 г., когда им было продано картин на 10 тыс. франков, он наконец получает материальную независимость. Сбывается его давняя мечта: он покупает загородный дом в Вальмондуа, неподалеку от Парижа. А в 1925 г. продает его и вместе со своей второй женой Берт Комбе поселяется в Рюэй-ла-Гадельер, спасаясь в провинциальной глуши от шумной парижской жизни.

В этот период существенно меняется тематика произведений художника. Теперь его излюбленными сюжетами становятся проселочные дороги, пшеничные поля, отдаленно стоящие заброшенные домики, улочки с одинокими прохожими. Произведения, написанные им в 20—30-е гг., во многом отличаются от всего созданного раньше. Если до этого Вламинка интересовала природа сама по себе и в его пейзажах трудно было представить человека – ни на берегу бурной реки, ни возле домов, изолированно стоящих на заднем плане, то теперь следы человеческого присутствия ощущаются везде. Человечности его картин не противоречит даже то, что люди, судя по всему, должны чувствовать себя в них неуютно, напряженно и тревожно. Ведь его пейзажи – взволнованные, будоражащие, подчеркнуто динамичные. Их драматический, а порой и трагический характер во многом достигается за счет эффектов светотени. Чаще всего Вламинк использует теперь киноварь, черные и белые цвета. Асимметричная композиция, дробные мазки, беспокойные и нервные ритмические повторы – все это создавало огромное эмоциональное напряжение в картинах. Иногда его можно ощутить в сюжетном мотиве («Продажа вина», 1924 г.) или в каких-то деталях, обозначенных контрастом света. Так, в ландшафте «Вальмондуа» (1920 г.) наклоненный и резко освещенный ствол дерева, выделяющийся на фоне темной листвы,

вызывает ощущение неустойчивости и беспокойства. А в пейзаже «Старое дерево» (1939 г.) художник на переднем плане изображает изуродованное дерево, с дуплом и сломанными корявыми ветками, готовое вот-вот упасть, и за ним – молодые, неокрепшие деревца, трепещущие на ветру. Все это придавало картинам Вламинка трагичность, ощущение надвигающейся беды, неясной тревоги. А. В. Луначарский, побывав на одной из выставок художника, писал: «В мире Вламинка почти так же страшно жить, как и в мире Ван Гога. Его дома грозят, его деревья ужасают, его облака тягостны».

Создавая свои произведения накануне Второй мировой войны, художник действительно сумел передать в них чувство тревоги за судьбы людей. Не случайно картины Вламинка были представлены в 1937 г. в отдельном зале на Всемирной выставке в Париже. В 1940 г., после оккупации Франции немецкими войсками, он уезжает в Нормандию, но вскоре возвращается в свой сельский дом, вступает в Лигу антифашистов. В 1941 г. в составе группы французских художников Вламинк побывал в Германии.

Эта поездка была организована с пропагандистскими целями: нацисты хотели показать, что поддерживают представителей искусства.

Через два года художник написал книгу «Портрет перед кончиной», где так же, как и фашистские критики, резко нападал на современное искусство. Это не могло не вызвать осуждения. Сразу после войны Вламинк предстал перед Особым судом. Его обвинили в коллаборационизме. И хотя позднее это обвинение было с него снято, художник уже не имел того уважения, которое проявлялось к нему раньше. После большого количества персональных выставок его работ во многих странах Европы и США, проходивших в предвоенные годы, наступило затишье.

Но Вламинк продолжал работать. Он писал преимущественно психологизированные картины, пытаясь передать в них силу своих чувств и ощущений. Эти работы возвратили ему утраченное уважение. В 1954 г. художнику была оказана честь представлять искусство Франции на бьеннале в Венеции, а в 1956 г. состоялась его последняя прижизненная выставка, где была показана ретроспектива основных работ Вламинка. Спустя два года художник, в возрасте 82 лет, скончался в своем доме в Рюэй-ла-Гадельере. Незадолго до смерти он признавался: «Я все еще смотрю на мир глазами ребенка. И сегодня самые большие восторги вызывают у меня все те же вещи, что и в детстве: тропинка в лесу, дорога, берег реки, отражение дома в воде, очертания лодки, небо с черными облаками, небо с розовыми

облаками». И вслед за этим предостерегал молодых художников: «С природой не флиртуют, ею обладают». Он, несомненно, был из числа ее обладателей – самых «диких», сильных и потому всегда волнующих.

ВРУБЕЛЬ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ (род. 17.03.1856 г. – ум. 14.04.1910 г.)

Выдающийся русский живописец, мастер монументальных росписей, театрально-декоративной и прикладной живописи, скульптуры и графики.

Воображение М. А. Врубеля создало образы удивительной притягательности. Достаточно вспомнить его Царевну-Лебедь, Пана, Богатыря и, конечно, разноликого Демона, прошедшего через все творчество художника. С первого взгляда они поражают своей красочностью, внутренней силой, напряженностью, непостижимой тайной. Сила впечатления от картин живописца так велика, что и сам он представляется человеком очень страстным, могучим, импульсивным. На самом деле Врубель имел хрупкое телосложение, утонченные черты, спокойный и уравновешенный характер. Он был мягким и деликатным. Иногда мог вспылить, но очень быстро отходил. Его жена, Н. Забела, вспоминала: «В Михаиле Александровиче я каждый день нахожу новые достоинства: во-первых, он необыкновенно кроткий и добрый, просто трогательный, кроме того, мне всегда с ним

весело и удивительно легко».

С детства болезненный (ходить начал с трех лет, страдал головными болями), Миша не любил шумных занятий, его больше привлекали книги, музыка, собственный мир грез и фантазий. В нем было то, что уместно назвать украинским словом «шляхетнисть» – тонкий ум, впечатлительность, образованность, безукоризненность в облике и манерах. В юности благодаря этим качествам он был любимцем барышень. В зрелые годы располагал к себе людей тем, что умел слушать, вглядываться и вдумываться.

В семье Врубелей воспитывались и поддерживались именно такие отношения, правила и увлечения. Отец, Александр Михайлович, по роду службы – военный юрист, был выходцем из Польши. Мать, Анна Григорьевна, умерла, когда Мишеньке не было и трех лет. С 1863 г. заботу о четверых чужих детях взяла на себя вторая жена Александра Михайловича – Елизавета Христиновна, женщина образованная, хорошая пианистка. Увлечение Миши рисованием, начавшееся в пять-шесть лет, очень приветствовали, старались его развивать, хотя строгой системы в художественном образовании мальчика не было из-за частых переездов в места службы отца. С восьми лет он посещал рисовальную школу при Петербургском Обществе поощрения художеств, через год в Саратове начал брать уроки у гимназического учителя. Его водили в галереи и на выставки. Миша был очень способным учеником, имел превосходную зрительную память. В десять лет он поразил своих домашних тем, что, посмотрев два раза репродукцию с картины «Страшный суд» Микеланджело, воспроизвел сюжет во всех деталях.

Путь М. Врубеля в искусстве сложен и трагичен, как и его человеческая судьба. Поначалу его занятия не выходили за рамки увлечения, которое полагалось иметь образованному человеку. Окончив гимназию, он приезжает из Одессы в Петербург, поступает в университет, чтобы стать юристом и по примеру отца делать военную карьеру. Живопись была просто развлечением и отдыхом; так появились иллюстрации к произведениям Тургенева, Толстого, Достоевского, Гете, Шекспира, а также бытовые зарисовки, портреты друзей и близких. Конечно же, молодой человек с пытливым умом и любовью к искусству жадно впитывал впечатления петербургской жизни. В университете сразу же увлекся философией; Канта изучал по оригинальным произведениям и в жизни руководствовался его идеей превосходства долга над всеми благами.

Наверное, из чувства долга он все-таки закончил учебу и даже два года «отбывал воинскую повинность», но в 1880 г. оставил службу и поступил в Академию художеств. Еще на

последнем курсе университета он посещал вечерние курсы академии, почувствовав несомненную пользу для себя от ее дисциплинирующей науки, приобщения к традиционной живописи, классике, тайнам рисунка и композиции. Больше противиться своему предназначению он не мог.

Будучи уже зрелым человеком с устоявшимися взглядами, М. Врубель критически воспринимал академический курс. Он работал жадно, много, поражал педагогов трудоспособностью, но при этом не был слепым подражателем. «Говорят, школа забила талант, – писал он своей любимой сестре Анне. – Но я нашел заросшую тропинку к себе».

Третий год обучения стал для молодого художника решающим. Он попал в класс к профессору Чистякову, который ценил в учениках именно стремление к индивидуальности. «Чистяковцы» были группкой дерзающих талантов, отдающих предпочтение занятиям, которые не очень увлекали остальных, например акварели, где требовалась виртуозная техника. Здесь Врубель знакомится с Репиным, очень сближается с Серовым.

Первая самостоятельная работа «Натурщица в обстановке Ренессанса» послужила отправной точкой в творчестве Врубеля. Она высветила его увлеченность искусством Возрождения, стремление к праздничности, которое он сохранил в дальнейшем, а также направление поисков особой техники письма. По собственному определению, его тогда «иссушила горячка желания достичь совершенства».

К последнему году обучения он если и не достиг желаемого, то во многом преуспел и, почувствовав, что ему тесно в рамках программы, однажды даже заявил, что в академии можно закиснуть. И судьба как будто пошла навстречу этому желанию – поскорее вырваться в свободный полет. Она свела его с профессором А. В. Праховым – знатоком и энтузиастом изучения и восстановления памятников древнерусского зодчества. В то время он занимался реставрацией киевских соборов и церквей, где обнаружил остатки фресок XII столетия. Деньги на эти работы выделялись небольшие, поэтому заинтересовать известных живописцев – Васнецова, Сурикова, Поленова, Репина – ему не удалось. Пришлось искать среди молодых. П. Чистяков порекомендовал Прахову никому не известного Врубеля. Ознакомившись с его небольшим творческим багажом, Адриан Викторович пригласил художника в Киев руководить группой реставраторов, в основном учеников единственной тамошней рисовальной школы Н. Мурашко. Оценка профессора была очень высока; он «сразу убедился, что имеет дело с выдающимся талантом, превосходным рисовальщиком, а главное – стилистом,

хорошо понимающим античный мир и могущим, при некотором руководстве, отлично справиться с византийским стилем», – писал в своих воспоминаниях сын А. В. Прахова, известный искусствовед Н. Прахов.

Начало киевского периода (1884–1889 гг.) было для Михаила Врубеля самым счастливым временем. Молодость, настоящая работа, вера в будущее окрыляли его, временами даже опьяняли. Семья Праховых приняла его как родного, но постепенно он стал разочаровывать своих друзей несобранностью и непоследовательностью, «рассеянным образом жизни», как назвал его новые привычки отец, навестивший сына в Киеве. На беду, Врубель трепетно и безнадежно полюбил жену своего благодетеля Эмилию Львовну Прахову, дарил ей свои работы, писал с нее Богоматерь и вложил в этот образ такое чувство, которое позволило считать его высшим достижением художника в изображении святых ликов. Он уезжал в Италию, чтобы забыться. Там с головой окунулся в работу, в постижение колорита произведений венецианского Возрождения, а по возвращении сделал в этом ключе вдохновенные образы Священного Писания.

Высочайшее духовное и физическое напряжение сделало художника нервным, его мучили приступы мигрени. Он начал пить, увлекаться женщинами, небрежно относиться к своим работам – мог изорвать готовую картину, поверх законченной написать другую. Некоторое время жил в неотапливаемой комнатке, почти без мебели, плохо одевался, что совершенно не было похоже на прежнего Врубеля. Но очень много писал. Подчиняясь импульсу, делал многие зарисовки в блокнотике, который всегда был при нем, или на любом клочке бумаги. Однако при всей одержимости не мог сконцентрироваться на главном.

И тем не менее талант монументалиста позволял начинающему живописцу расписывать стену Кирилловской церкви без предварительной прорисовки, наставлять и подправлять артельщиков, удивлять своими находками специалистов и меценатов. У него были все основания претендовать на работы во Владимирском соборе, поэтому в течение двух лет художник создал большое количество набросков и эскизов. Они обладают бесспорными художественными достоинствами, а «Надгробный плач» и «Воскресение» поставили его в один ряд с А. Ивановым по близости к искусству Возрождения и реализму в подаче библейских сюжетов. Однако слишком нетрадиционная трактовка и отсутствие прежних покровителей лишили Врубеля возможности воплотить свои замыслы. От созданного им в соборе остались лишь орнаменты, а

почти готовую роспись переписала заново другая рука (пригласили Сведомского), причем значительно ниже по уровню.

Полосу лишений, копеечных заработков и непризнания М. Врубель переносил с достоинством. «Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня», – писал он сестре. Очевидно, муки творчества необходимы художнику, чтобы стать мастером.

Именно в это время, в середине 80-х гг., в творчестве Врубеля возник Демон. Надо сказать, что «демоническое» привлекало его внимание всегда, он обращался к Гамлету и Офелии, Фаусту и Мефистофелю, Раскольникову и Ивану Карамазову, погружался в сказочный, ирреальный мир, где противостоят Добро и Зло, и выплескивал в красках его тревожные образы. Своего Демона он трактовал не как исчадие ада, а как олицетворение мятущегося человеческого духа, который ищет примирения обуревающих его страстей, стремится познать мир и не находит ответа на свои вопросы ни на земле, ни на небе. Художник впадал в мистицизм, но был уверен, что Демон «составит имя» своему создателю. И оказался прав.

Наверное, Демон был не только воплощением душевных мук художника, но и началом его душевной болезни. Первым серьезным сигналом ее послужил такой случай. Врубель пришел однажды к Праховым в очень подавленном состоянии и сказал, что ему необходимо ехать в Харьков на похороны отца. Взял денег взаймы и ушел. Но чуть ли не на следующий день якобы умерший А. М. Врубель явился к ним, чтобы справиться о сыне. Знакомый доктор подробно расспросил о поведении молодого человека, о его здоровье и безошибочно назвал диагноз, обрисовав печальное будущее.

Но тогда до него было еще далеко. Тридцатилетний Врубель верил в свои силы и стремился к успеху. В 1889 г., по совету Серова и Васнецова, он приехал в Москву, где кипела культурная жизнь. Его признали собратья по ремеслу, познакомили с незаурядным человеком и меценатом С. И. Мамонтовым. Тот пригласил Врубеля к себе жить, стал первым и постоянным заказчиком. В богатой купеческой столице художник начал зарабатывать, мог дать простор своему творчеству. Чем только он не увлекался! Иллюстрировал юбилейное – к 50-летию гибели поэта – издание Лермонтова, а позже и Пушкина. Интересно, что из 13 работ большая часть посвящалась любимому «Демону» и по исполнению превосходила иллюстрации других авторов (Сурикова, Репина, Серова, Поленова), но их чуть не забраковали. В домах состоятельных заказчиков Врубель выполнял витражи, панно и плафоны. Одним из самых красочных было панно

«Венеция». Особое место занимают пять панно на темы «Фауста» и совершенный триптих «Суд Париса», сделанные для А. Морозова. Последнее произведение, однако, было забраковано.

В мамонтовском поместье Абрамцево Михаил Александрович получил возможность заняться майоликой, сделал в этой технике ряд скульптур – Садко, Египтянку, персонажей «Снегурочки» и снова Демона. Всегда любивший театр, Врубель изготавливает декорации для спектаклей Русской частной оперы Мамонтова: «Садко», «Царская невеста», «Царь Салтан».

После смерти молодого Мамонтова, с которым Врубель ездил по городам Италии, Греции, в Париж, он отделал часовню на могиле, затем выполнил пристройку к дому Мамонтовых в Москве, с фасадом в романо-византийском стиле. В известной монографии С. П. Яремича о Врубеле по этому поводу сказано: «Тот, кому было дано осмыслить физиономию огромного города и кто мог бы породить целую архитектурную школу, был обречен увидеть осуществление своей архитектурной мысли в виде маленького флигеля на Спасско-Садовой».

Врубель стремился к универсальности и совершенству. А мощным стимулом в его творчестве стала женитьба на певице Надежде Забеле. Их встреча произошла в Петербурге, где гастролировала московская труппа. Врубеля попросили заменить заболевшего художника Коровина и оформить оперу-сказку «Гензель и Гретель». Грету пела обладательница завораживающего сопрано Забела. Ее голос и внешность покорили художника, он сразу сделал ей предложение и говорил, что покончил бы с собой, если бы она отказала. Они были замечательной парой. Влюбленный Михаил Александрович ничуть не преувеличивал достоинств своей избранницы. О ее таланте вспоминают многие современники, именно для нее писал Римский-Корсаков партию Марфы в «Царской невесте». С нее создал Врубель божественную «Царевну-Лебедь», сочинял ей не только сценические костюмы, но и одежду, украшения, творил ее, как любимое произведение.

Незадолго до свадьбы, которая состоялась в 1896 г. в Женеве, М. Врубель занимался оформлением павильона Нижегородской всероссийской выставки. Художник выполнил два громадных панно – «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», вокруг которых разгорелась настоящая война. Жюри было категорически против этих полотен, назвав их слишком претенциозными. Министерство финансов затребовало новый состав жюри, а времени уже не было. Работы все-таки сняли. Тогда С. И. Мамонтов не только купил их у автора, но на свои деньги выстроил специальный павильон с вывеской «Выставка

декоративных панно художника М. А. Врубеля, забракованных жюри Императорской академии художеств». Такой дерзкий вызов мог позволить себе только он. Правда, администрация упросила Савву Ивановича закрасить последние пять слов, но интерес публики к этим панно был огромен.

Произведения московского периода знаменуют переход М. А. Врубеля к эпическому творчеству, близкому к европейской живописи сдержанностью, достоинством и глубиной образов, преклонением перед красотой и гармоничностью природы. Это обусловило и более плавную, гибкую манеру письма, особый колорит. Замечательны в этом отношении портрет жены, картины «Пан» и «К ночи», таинственная «Сирень», уже упомянутые декорации к спектаклям-сказкам и завораживающие демоны – летящий (1899 г.), сидящий (1900 г.), поверженный (1902 г.).

Эти и многие другие поистине сказочные произведения художник писал на хуторе у Н. Н. Ге, с которым они оказались в родстве по линии жен. Зимой Врубели жили в Москве и там Михаил Александрович заканчивал летние задумки. Он мечтал зажить спокойно, творить по желанию, не оглядываясь на чье-либо мнение. Непонятый и подвергаемый насмешкам, названный декадентом, художник перестал искать общества своих бывших товарищей по группе «Мир искусства», не посещал выставки и музеи. Его устраивал замкнутый мир семьи, тем более что в ней появился малыш, которого назвали Савва. Правда, мальчик родился с заячьей губой, и Врубель увидел в этом некий знак.

Однако семейная идиллия была не долгой. Болезнь все чаще напоминала о себе. Значительно она усугубилась после смерти сынишки от воспаления легких. Михаил Александрович начинает серьезно лечиться. Удивительно, но нашлись злопыхатели, опубликовавшие в «Новом времени» сообщение: «Декадент, художник Врубель, совсем как отец декадентов Бодлер, недавно спятил с ума».

В период облегчения М. Врубель продолжал работать. Он побывал в Крыму, Киеве, Риге и Петербурге, чтобы найти лучших врачей и одновременно устроить свои дела. Особенно заботила его судьба «Демона», которого художник пытался продать Третьяковской галерее, а после неодобрительных отзывов совета послал на выставку в Петербург. Он приехал вслед за картиной и лихорадочно менял в ней что-то, подправлял, заклеивал газетой и дописывал. Утверждают, что это повторялось сорок раз. Выражение лица этого титанического и трагического героя менялось, как и состояние художника.

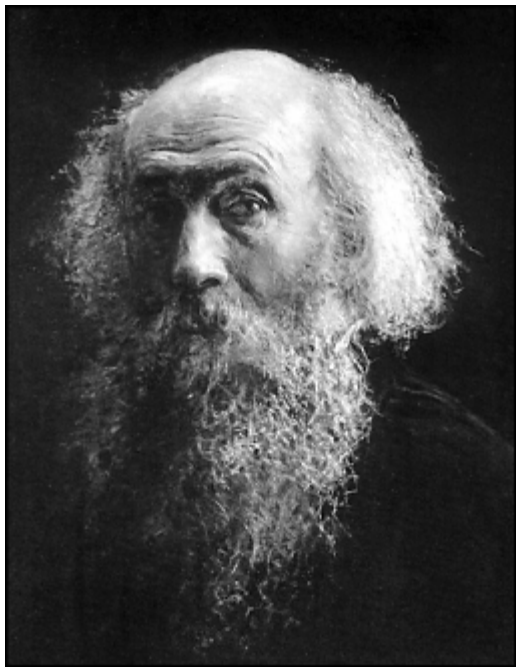
После выставки Врубель стал знаменитым. Раньше его называли мужем певицы Забелы, теперь горе сказалось на ее

голосе. Если бы не было рядом верной опоры, сестры Михаила, Анны Александровны Врубель, ей вовсе пришлось бы оставить сцену. Обе женщины по очереди сопровождали Михаила Александровича в лечебницы и санатории, заботились о нем, старались создать все условия для жизни и творчества, пока он был в состоянии творить. За последние годы художник успел написать несколько портретов жены, маленького сына, автопортреты и замечательное изображение поэта Брюсова, вариации на тему «Пророка» и названную чудом пастель «Жемчужная раковина», экспонировавшуюся на выставке Союза русских художников в 1905 г. Но какой ценой достались ему эти работы! Брюсов, видевший Врубеля в больнице, писал: «Я ужаснулся, увидев его. Красноватое лицо. Глаза, как у хищной рыбы… Торчащие волосы вместо бороды. Хилый, больной, в грязной мятой рубашке. Он сумасшедший поистине». Но в то же время поэт признавал: «Линии, проводимые им, были безошибочны. Творческая сила пережила в нем все. Человек умирал, разрушался, мастер – продолжал жить».

Вскоре М. А. Врубель окончательно ослеп и уже не мог рисовать. Он прожил еще долгие, бесконечные для него пять лет, ожидая смерти как избавления. В феврале 1910 г. неожиданно заболел – сестра подозревала, что в результате умышленного стояния под форточкой, – и после скоротечной чахотки умер.

Сам художник высказал однажды мысль, которая свидетельствует о ясном и возвышенном строе его ума: «Смерть, уничтожающая все противоречия, и есть категорический императив». Применительно к нему самому она оказалась поразительно верной. Фантастический реализм лучших произведений М. А. Врубеля волнует сегодня нас и будет волновать будущие поколения.

ГЕ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ (род. 15.02.1831 г. – ум. 2.06.1894 г.)



Известный русский исторический живописец, портретист, скульптор и график.

Профессор живописи (1863 г.).

«Мы все любим искусство, – говорил Н. Н. Ге в 1894 г. с кафедры Первого съезда художников, – мы все его ищем, мы все его открываем и остаемся ненасытными. Все нам хочется верить, что оно еще многое и многое, может быть, откроет…» В своем творчестве Николай Николаевич всегда оставался ненасытным. Он всю жизнь искал свою мысль, свое чувство, свою истину, чтобы путем познания, а если надо, и самоотречения, «идти по-своему». Он шел в искусстве независимо и своеобразно, увлекался работой, открывал для себя новое в привычном и общепризнанном, незаметно стирая границу между искусством и психологией.

Можно только догадываться, откуда у изнеженного барчонка, примерного гимназиста, чинного студента могла появиться такая страстная убежденность в своем предназначении. Николаю было всего три месяца, когда овдовевший отец Н. О. Ге передал его под опеку бабушки-помещицы и любимой няньки. Они жили в имении

в Подольской губернии. Но все четыре брата получили образование в Киеве. Николай закончил частный пансион и гимназию. Увлекаясь с детства рисованием, он в 1847 г. поступил вначале в Киевский, а затем перевелся в Петербургский университет на математический факультет, где еще два года успешно продолжал учебу.

Испытав чувство восторга от картины К. Брюллова «Последний день Помпеи», юноша поступает в Академию художеств и превращается в увлеченного, фанатически преданного искусству художника. Имеющий достаточно средств Николай беспечно жил в студенческом общежитии, ссужал друзей деньгами, оставаясь часто сам без средств. Он наслаждался товариществом и учебой, преклонялся перед великим Карлом и в ранних работах подражал ему («Саул у Аэндорской волшебницы», 1856 г.). Тогда же к молодому художнику пришло первое чувство, и он женился на Анне Петровне Забеле, сестре своего друга-скульптора. «Наша будущая жизнь будет не такая, какая обыкновенно бывает после венчания, – писал Николай своей избраннице. – Мы заживем как люди, а не бары». Анна, получившая хорошее образование и сама постоянно пополнявшая его, после брака (1856 г.) открыла для себя мир большого искусства. Молодая семья решила строить жизнь по Герцену, перед которым преклонялся Николай.

Не дождавшись вручения золотой медали и средств для пенсионерской поездки, художник с женой в 1857 г. «стремительно побежали за границу»: Ге верил, что «там, где ширь и свобода», он может сразу проявить себя как живописец. Но работа над картинами «Смерть Вергинии» (1858 г.) и «Разрушение Иерусалимского храма» (1859 г.) удовлетворения не принесла. Сотни эскизов, но полотна, похожие на брюлловские, «молчат». Зато портреты кисти молодого художника (Я. П. Меркулова, братьев Бакуниных, И. Доманже, 1868 г.; доктора Шиффа, 1867 г.; художника Мясоедова и скульптора Чижова) были отмечены редким мастерством и выразительностью. Особенно часто Николай писал жену («Жена художника с сыном», 1859 г.; «Портрет А. П. Ге за чтением», 1858 г.), с большой любовью изображая в общем-то не очень красивое, с крупными чертами лицо женщины, заставляя почувствовать, чем богат ее внутренний мир. Ге не писал заказных портретов. Чем больше нравился ему человек, тем искреннее получалось на полотне его живописное отражение. Почти десять лет шел художник к одной из лучших своих портретных работ – «Портрет А. И. Герцена» (1867 г.). До первого сеанса, до первой встречи он был «на две трети готов», настолько хорошо знал Ге своего кумира. Изображение простое,

будничное и даже интимное. Герцен грузно сидит в кресле, легким наклоном головы подчеркнут большой лоб, не затеняющий ясность взгляда. Темный нейтральный фон выделяет освещенное лицо. «Дружеским сочувствием» назвал Герцен свой портрет.

Но все портретные работы, как и взволнованные, одушевленные пейзажи солнечной Италии, были для Ге лишь поиском своей темы. Она ему «открылась» при чтении Евангелия. Традиционный сюжет «Тайной вечери» (1863 г.) был изображен через собственное понимание случившегося. Художник словно вошел в комнату в ту минуту, когда неверие Иуды стало фактом – окончательным разрывом, предательством. Чистая полоса освещенного помещения отделила его от остальных. Его руки, поправляющие хитон, словно черные крылья. Он сделал свой выбор и уходит, уверенный в своей правоте. Все решено и для ушедшего в думу Христа. Он потерял своего ученика. Иоанн, Петр и Иисус на границе света, все остальные – в плохо освещенном углу, в волнении следят за происходящим. Через час разбегутся испуганные апостолы. Огненный колорит усиливает контраст света и тени – добра и зла. Нарушено великое братство. Дальше у каждого своя дорога и своя Голгофа.

Ге привез картину в Петербург на суд русской общественности. «Тайная вечеря» стала центром, «львом» Академической выставки 1863 г. «Простота», «реализм» и «правда» – такими словами пестрели отклики в прессе. О Ге говорили как о восходящей звезде и надежде русской живописи. Из ученика, минуя звание академика, он сразу стал профессором. К Николаю Николаевичу, как к признанному мастеру, пришел за советом Крамской, и художник горячо поддержал «бунт четырнадцати». Он всю жизнь будет принимать сторону «молодых», даже не всегда их понимая и не соглашаясь с ними.

Вернувшись к семье в Италию, где подрастали двое сыновей, Николай и Петр, Ге стремительно и воодушевленно пытался продолжать «открывшуюся» ему тему. Но полотна «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса, идущего к ним в дом» (1864 г.) и «Вестники воскресения» не удались. Продолжать было так же трудно, как и начать. К «Вестникам воскресения» Ге шел четыре года, пока картина «не наполнилась» победой духа и поражением немеющей плоти. Но в 1867 г. картину не допустили на выставку духовные чины и царь, как «не вполне согласную с евангельским толкованием событий», что «может дать повод к превратным в публике суждениям». Критики и зрители не приняли и полотно «Христос в Гефсиманском саду» (1868 г.). Сын Божий на картинах становился «все более человеком». Одни увидели в этом

достоинство Ге как художника, другие осмеяли его работу. И если новизна «Тайной вечери» потрясла всех, то новаторство, проявленное в последних работах, оказалось преждевременным. Современники его не поняли.

Неудачи разочаровали художника, но он не изменил «своей мысли» показать столкновение нового и старого мира в цикле о Христе и Иуде. Вернувшись в 1869 г. в Россию, Н. Ге сразу влился в общественную жизнь художников. Он всегда отличался умением говорить, убеждать и доказывать. Теперь его талант прекрасного оратора, полемиста и искусного спорщика был необходим созданному 2 ноября 1870 г. Товариществу передвижных художественных выставок. Осуществляя свои мечты о материальной независимости художников и продвижении искусства к народу, Николай Николаевич с головой ушел в дела Товарищества. А замечательные портреты Н. И. Костомарова (1870 г.) и А. Н. Пыпина, а также представленная на Первой передвижной выставке в Петербурге картина «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871 г.) вернули художнику славу исторического живописца.

Теперь трудно представить себе сцену допроса иначе, чем на полотне Ге. «…Всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, – писал Салтыков-Щедрин, – был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются в памяти». Художник вновь выбирает для картины момент, когда в отношениях отца и сына уже все решено. Петр, строящий обновленное государство, сознательно жертвует своим сыном, чтобы правление Алексея «тяжелым бревном» не легло под ноги России. Уверенный в своей правоте, Петр пристально смотрит на жалкую, беспомощную фигуру сына. Взгляд опущенных глаз Алексея выдает упрямство и надежду все повернуть вспять. Кроваво-красная с четким узором скатерть спадает на пол, навсегда разделяя отца и сына. Личная драма на картине Ге – это и историческая драма. Россия требовала «Авраамовой жертвы» в борьбе старого с новым.

Картина была куплена П. М. Третьяковым еще до выставки, а для царя художник сделал копию. Вновь всеобщее признание после восьми лет критики. Ге опять стал «пророком» и «основателем новой школы» живописи.

Николай Николаевич вступил в очередной период поисков, метаний и неудач. Дальше эскизов не продвигалась работа над полотнами «Алексей Михайлович и Никон» и «Царь Борис Годунов допрашивает царицу Марфу о смерти Димитрия». Не заговорили под кистью картины «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874 г.) и «Пушкин в Михайловском»

(1875 г.). Но зато «его портреты так мучительно думают и так зорко смотрят, что становится жутко, глядя на них. Не внешняя личина людей… самая изнанка – загадочная, мучительная и страшная – вся в них открыта наружу». Так говорил А. Бенуа о портретных работах Ге («Портрет писателя О. А. Потехина», 1876 г.; скульптурный «Портрет В. Г. Белинского», 1871 г.; «Портрет И. Я. Петрункевич», 1876 г.; «Портрет Н. А. Некрасова», «Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина», оба в 1872 г.; «Портрет И. С. Тургенева», 1871 г.).

А вот деньги зарабатывать Николай Николаевич никогда не умел. Испытывая материальные затруднения, художник в 1876 г. покупает небольшой дом на хуторе Плиски (Воронежская губ.). Его отъезд из Петербурга многие посчитали бегством, жалели, поучали. Ведь Ге предлагали профессуру в академии, но он предпочел работать на земле и заниматься пасекой. Жизнь богаче не стала. Жена постоянно насмехалась, но приносила себя в жертву. «Я и на хуторе могу писать», – говорил Николай Николаевич, представляя на выставках свои работы.

Особое удовольствие получал Ге от общения с Л. Н. Толстым. Он подолгу жил в семье писателя, с любовью создал его живописный (1884 г.) и скульптурный (1890 г.) портреты. В беседах они находили много общих точек соприкосновения, особенно в вопросах веры и хождения в народ. Сам Николай Николаевич естественно вписался в сельский быт. Он искусно клал печи в мужицких домах и читал Евангелие нищим с тем же удовольствием, с каким десятилетием раньше помогал начинающим художникам, устраивал выставки и вел светские беседы в салонах. Но главным для художника оставалась история жизни и смерти Христа, ее осмысление и живописное отражение.

Два года работал Ге над картиной «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1888–1889 гг.). Глубокая трагичность в застывшей фигуре Христа, устремившего свой взгляд в ночное небо. Медленно уходят ученики. Их лиц не видно – все закутаны в хитоны. Они уходят в тень, унося тяжкий груз разрыва с учителем. Фантастическая гармония природы и настроения людей. Фигура Христа озарена лунным сиянием – он один будет нести свой крест.

В 1890 г. на Восемнадцатой передвижной выставке Ге экспонирует картину «Что есть истина?» – в ответ взрыв похвал и критики. Все привыкли к красивому облику Христа, а здесь он избитый, оплеванный и униженный. Но непоколебимый. «Это первый Христос, которого я понимаю», – написал Лесков. «Отвратительной» назвал картину царь и приказал убрать с выставки. Христос смотрит на важно вопрошающего Пилата

выразительным взглядом человека, который идет на смерть за истину.

Трудные раздумья больше не терзают Ге. Он открыл для себя истину. Четыре последние года жизни – четыре картины-откровения. Современников поразил безликий Иуда («Совесть», 1891 г.), одиноко застывший на освещенной луной дороге. Один на один со своей совестью. Зачем ему лицо, если он продал истину.

В 1891 г. Ге похоронил жену. Он до последнего дня своей жизни тосковал без Анны Петровны, с ее уходом поняв, что только «смерть открывает полную меру любви». А если это смерть Христа – осужденного и осмеянного («Суд Синедриона», 1892 г.), познавшего всю степень унижения и отчаяния («Голгофа», 1892 г.)? На небольшом полотне страдания Христа выражены с исключительной силой художественной выразительности. Темпераментная резкая линия подчеркнула экспрессивность образа. Мазки стремительны и резки, как на полотнах импрессионистов. Лицо мученика, но не Бога, а человека. Телесные и духовные страдания исказили благообразное лицо Иисуса. Таким его еще никто не писал.

Многих оттолкнуло и последнее полотно Ге «Распятие» (1894 г.), которое бесследно исчезло где-то на выставках в Европе. Остались 19 эскизов, поражающие натурализмом в изображении умершего на кресте Иисуса и кричащего от горя разбойника. «Это бойня», – сказал царь. Но ведь и гонения на первых христиан были той «бойней», которая в муках закалила веру. На вопрос молодых художников: «А «воскресение» будет?» – Ге ответил: «Это же и есть «воскресение». «Распятие» или «Воскресение». Только вы ждете, что воскреснет Христос, но он умер. Воскрес в последнюю минуту Разбойник. Стал Человеком!..» Именно так прочитал Ге Евангелие.

И таким он был интересен молодым художникам. «Красивый старик», «старик с апостольской внешностью», «молодой старик», живой и горячий. Его творчество не принимали Крамской, Стасов, Поленов, Репин. Художник проповедовал, никого не отвергая, увлекал, но не заставлял идти следом по проложенной кем-то дороге. Ге не боялся тех, кто его обгонял, он стремился вслед за ними. Художник был убежден, что узнать, что есть истина, способен только тот, кто не останавливается ни на мгновение. Задержать развитие может только смерть.

Н. Н. Ге скончался 2 июня 1894 г. на хуторе Плиски, где и был похоронен.

ГЛАЗУНОВ ИЛЬЯ СЕРГЕЕВИЧ (род. 10.06.1930 г.)

Известный русский живописец и график, портретист и пейзажист, создатель монументальных исторических полотен, книжный иллюстратор, мастер театрально-декоративного искусства. Автор более трех тысяч произведений. Педагог, просветитель и общественный деятель.

Действительный член Академии художеств России, член Королевских академий художеств Мадрида и Барселоны.

Доктор искусствоведения, профессор, основатель и ректор Всероссийской Академии живописи, ваяния и зодчества (1988 г.).

Обладатель почетных званий и наград: народного художника СССР (1980 г.), ордена Вишну (Лаос), премии им. Д. Неру (Индия), ордена Святого Михаила (Португалия), золотой медали «За выдающийся вклад в мировую культуру» (ЮНЕСКО), ордена Преподобного Сергия Радонежского (1999 г.), ордена «За заслуги перед Отечеством» III степени (2000 г.) и др.

Создатель патриотического клуба «Родина» (нач. 60-х гг.), один из организаторов Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, вице-президент фонда «Русская соборность».

Автор книг «Дорога к тебе» (1965–1966 гг.) и «Россия

распятая» (2000 г.).

Илья Глазунов – знаковая, культовая фигура в русском искусстве XX века. Нередко его называют «зеркалом нашей эпохи». Это определение, хотя и ставшее расхожим, довольно точно характеризует Глазунова – и как человека, и как художника. Ибо его жизнь и творчество представляют собой поистине удивительный сплав несоединимого. Они так же противоречивы, как и та действительность, которую художник вот уже более 40 лет изображает на своих монументальных полотнах.

Во все времена и при любом строе – в годы хрущевской «оттепели» и брежневского застоя, перестроечного бума и демократических надежд – Глазунов всегда оставался «на плаву», умудряясь сказать свое слово картинами, книгами, публицистическими выступлениями, педагогической, просветительской и общественной деятельностью. И что самое удивительное, слово это, идущее, казалось бы, вразрез с общепринятым, официальным мнением, делало художника одновременно и гонимым, и обласканным властями. В этом поразительном умении приспосабливаться к любым обстоятельствам, несомненно, проявляется еще один дар известного живописца, не менее большой, нежели художественный.

Удивительна и эстетическая позиция художника: непреклонность и категоричность в изображении истории России, смелый отказ от фальшивых ценностей соцреализма совмещаются в ней с ретроградством, ярым неприятием многих истинных ценностей мирового искусства. В частности, вряд ли можно согласиться с утверждениями Глазунова, сделанными на страницах его книги «Россия распятая». В одном месте он категорично заявляет: «Я не любил, не люблю и никогда не буду любить Сезанна, с которого начинаются все монографии «современного искусства», потому что Сезанн открыл путь к кубизму и сменившему его авангардизму». В другом – с такой же неприязнью он пишет о не менее выдающемся мастере: «Пикассо показался многим голым королем, скрывающим свою несостоятельность за холодными ребусами выдумок, выдаваемых за свободу индивидуальности». Еще больше достается от этого убежденного реалиста Малевичу и Кандинскому, представителям русского и мирового авангарда. Тем самым Глазунов отметает любые другие направления в искусстве, оставляя право на существование только реалистическому.

Отношение современников к творчеству художника также крайне противоречиво. С одной стороны – восторженное

преклонение, с другой – не менее ожесточенное неприятие. Середины нет. Непростая ситуация, осложненная к тому же его монархическими убеждениями. Сторонники Глазунова считают его истинным сыном Отечества, гениальным создателем русской живописной летописи. Противники называют его убеждения национал-шовинистическими, а творчество приравнивают к китчу – одному из проявлений массовой культуры. Специалисты-искусствоведы чаще всего обходят его стороной. Тем не менее и в России, и за рубежом он считается одним из самых знаменитых современных русских художников. Сам о себе Глазунов без ложной скромности говорит, что он пришел из XIX века, но является и человеком XXI века.

Жизненный и творческий путь художника более всего связан с Петербургом и Москвой. В первом городе он родился и провел свои детские и юношеские годы. С другим Глазунов связывает свое «второе рождение»: «Москва меня сделала осознанно русским». Именно этот город, по словам художника, научил его различать добро и зло, выковал его характер.

Родился Глазунов в интеллигентной петербургской семье. Отец его, Сергей Федорович, историк по профессии, был родом из крестьян деревни Петровское Ярославской губернии. Родословная же матери, Ольги Константиновны, вела свое начало с древности. Впоследствии занявшись ее изучением, Илья нашел документы о своих предках – Флугах, живших в VII в. и состоявших в родстве со славянской королевой Любушей. Один из них был приглашен в Россию еще при Петре I для преподавания математики и фортификации, участвовал в сражении со шведами. От него и пошла русская ветвь семейства, в которой было немало известных деятелей в различных областях, одаренных к тому же музыкальными, или живописными, или литературными талантами. Так, дядя художника, академик медицины Михаил Федорович Глазунов, увлекался русским искусством и имел прекрасную коллекцию живописи. Поэтому неудивительно, что в семье маленького Илюшу окружала атмосфера любовного отношения к историческому прошлому России, ее культуре и искусству.

Но детство его закончилось слишком рано: во время Второй мировой войны в голодном блокадном Ленинграде погибли родители и большинство родственников. Мальчик, чудом вывезенный из города по «дороге жизни», оказался в глухой новгородской деревушке Гребло. Здесь он прожил два года в семье колхозницы Марфы Скородумовой. Эта простая женщина, приютившая голодающего и спасшая его от смерти, стала для Глазунова олицетворением силы и величия русской души.

Вернувшись в родной город в 1944 г., он поступает в среднюю художественную школу, а после ее окончания – в институт им. И. Е. Репина. Уже в студенческих работах Глазунова проявляется не только талант, но и собственное мировоззрение, стремление к поиску новых тем и сюжетов, выразительных средств их изображения. Свой стиль складывается непросто. «Я очень долго мучился над вопросом, смогу ли я когда-нибудь стать художником, – вспоминает он сейчас. – В детстве у меня не получались даже самые простые рисунки. Я ходил в музеи специально для того, чтобы смотреть холсты великих художников, и поражался, с какой легкостью и точностью они вырисовывали каждую деталь. Но однажды у русского художника Репина в его книге «Далекое близкое» я прочел, что для того, чтобы стать художником, надо творить от души, не ориентируясь ни на кого, рисовать то, что тебе близко. Это мне очень помогло в моем творчестве».

Трудно сказать, насколько молодому художнику, будущему ниспровергателю соцреализма, была близка тема, которую он отразил в картине о коммунисте Юлиусе Фучике (1956 г.), но заявить ему о себе она действительно помогла. Выполненное за год до окончания института полотно было отправлено на международную выставку студенческих работ в Праге и получило Гран-При. После такого успеха двадцатишестилетний художник организует в Москве первую персональную выставку, представив на ней 80 работ. Это было неслыханно – ведь студенту за короткое время удалось создать такое множество полотен, посвященных сложным темам и идущих вразрез с канонами официального советского искусства. Выставка стала сенсацией. Этому в немалой степени способствовала и шумиха, поднятая в зарубежной прессе, расценившей его произведения как «удар ножом в сердце соцреализма». Вслед за ней посыпались заказы. Портретная галерея Глазунова, начавшаяся с изображения актеров французского театра Жана Вилара, вскоре пополнилась портретами известных итальянских мастеров культуры – Джины Лоллобриджиды, Джульетты Мазины, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Марио дель Монако и др. Для их создания художника пригласили в Италию. Откликом на эту поездку стала книга Паоло Риччи о творчестве Глазунова. А после выставки его работ в Риме итальянская пресса нарекла его «Достоевским живописи». (Здесь уместно упомянуть об интересной метаморфозе «титулов» художника: спустя 40 лет в оде, написанной к 70-летию Глазунова, Илья Резник назовет его не менее величаво – «Микеланджело России».)

Ажиотаж вокруг творчества молодого бунтаря, конечно же, не

был лишен определенной идеологической подоплеки. Но возник он не на пустом месте. Талантливость Глазунова ни у кого не вызывала сомнений. Очевидным было и то, что уже в ранних работах ему удалось с безошибочной точностью определить те темы и сюжеты, которые остро волновали зрителей и до него практически не поднимались в советском искусстве. Это умение нащупывать и заполнять «тематические ниши» было и остается одним из существенных достоинств художника. Четыре живописных цикла, начатые им в 60-е гг., стали характерными для всего его творчества. Это «Вечная Россия», посвященная героической истории русского народа; «Город», представляющий собой лирический рассказ о современности; иллюстрации к русской классике, и прежде всего к произведениям Ф. М. Достоевского, а также серия портретов.

Но полотна Глазунова привлекали не только своей тематикой. Они выделялись нетрадиционным подходом к построению картины, нарочитой броскостью, эффектностью изображения, использованием необычных деталей или персонажей. Все эти качества в полной мере проявились уже в дипломной работе художника – картине «Дороги войны» (1954–1957 гг.). Несмотря на то что в ней он бросает дерзкий вызов искусству, воспевающему лжегероизм, и вместо лакированного показа подвигов изображает трагедию отступления, многое и в замысле, и в исполнении ее оставляет ощущение какой-то искусственности. Она скорее напоминает массовую сцену театральной постановки, где все герои расставлены по мизансценам, мало связаны друг с другом и выглядят довольно банально. Чтобы усилить впечатление, Глазунов пользуется экстраординарным приемом: вводит в картину некого апокалипсического всадника на ржущем белом коне, а ребенку, изображенному на переднем плане, придает черты младенца Христа. Преподаватели учли и дерзость, и художественные просчеты картины, оценив ее отметкой «удовлетворительно». И из баловня первого успеха Глазунов превращается в простого учителя рисования сначала в Ижевске, а потом в Иваново. Но эта «опала» длится недолго.

Вскоре Илья Сергеевич, женившийся еще в студенческие годы на талантливой художнице Нине Виноградовой-Бенуа, возвращается в Москву. Сведения об этом периоде его жизни довольно противоречивы. С одной стороны, много пишется о том, что Глазунову приходилось долгое время влачить жалкое существование: отсутствовало жилье, путь в Союз художников был закрыт, и ему приходилось работать грузчиком и кочегаром в бойлерной. По другим источникам, изгой Академии художеств

активно подрабатывал, исполняя заказы на портреты преимущественно дипломатов и кинозвезд – частых гостей в его мастерской. Тогда же он объявляет себя русофилом и начинает коллекционировать старинные иконы. Так или иначе, но в 70-е гг. Глазунов действительно становится самым модным русским портретистом. Ему заказывают свои портреты премьер-министр Дании Краг, короли Лаоса, Испании и Швеции, президент Финляндии У. Кекконен, премьер-министр Индии Индира Ганди и даже Папа Римский. Пользуются его живописными услугами и многие советские лидеры. Все эти громкие имена стали для Глазунова своеобразным мандатом для вхождения в верхние эшелоны художественной элиты. Так, не признанный советским официальным искусством, он превращается в известного «придворного» художника, с одной стороны, гонимого, а с другой – любимого сильными мира сего. Именно тогда в зарубежной прессе Глазунова стали называть «художником королей и королем художников».

Но его «королевством» становится не столько портрет, сколько монументальная историческая живопись. В 1970—1990-х гг. появляются самые знаменитые полотна Глазунова – «Мистерия XX века», «Вечная Россия», «Великий эксперимент», «Поле Куликово», «Моя жизнь», «Возвращение блудного сына», «Россия, проснись», «Прощание» и многие другие. Все они, действительно, по широте и глубине охвата исторического материала не имеют аналогов в современном русском искусстве, но по способу художественного воплощения не блещут мастерством. В них много эффектности и мало души, поскольку их персонажи – не живые, реальные люди, а лики, застывшие и однообразные. Но зрителей прежде всего поражает тема и масштабность изображения. Именно так произошло с «Мистерией XX века», которая стала настоящим общественным явлением, символом прорыва из затхлого мира социалистических канонов к новым, пугающим тогда своей смелостью формам, образам и идеям. Сам факт написания такой картины – несомненная заслуга Глазунова. Одно плохо, что за громким общественным звучанием не осталось места для живописи. Последний вариант картины (а их было несколько), насыщенный 174 персонажами, более напоминает плакат, нежели художественное полотно.

Судьба «Мистерии» складывалась непросто. В одном из интервью художник рассказывал: «Мистерию» я начал писать, как ни странно, в Германии. Но там картина вызвала бурный протест. Не все ее поняли – ведь там были изображены Гитлер, Сталин, Брандербургские ворота… На рулоне я привез ее в Москву и писал в двух комнатах. А последняя «Мистерия» была выставлена

на двух выставках. Только воля художника может объединить столь разных людей. Это и есть мистерия. На одном холсте – силы и идеи, определившие историю XX века… А за ту первую «Мистерию», вы знаете, меня, приравняв по статусу к Солженицину, хотели выслать в Америку. Один голос перевесил в мою пользу. Меня послали «всего лишь» на три месяца в глухую тайгу, на БАМ…»

Глазунова действительно миновала участь диссидента. Да и сам он к ней явно не стремился. С таким же успехом, как и свои «антисоветские» исторические полотна, он писал строителей БАМа и монтажников Нурекской ГЭС, таджикских колхозниц и героев вьетнамской войны. Все они являются чистейшими образцами того самого соцреализма, против которого так яростно выступал художник.

Одновременно с этими работами Глазунов проявил себя и как мастер театрально-декоративного искусства. Вместе с женой Ниной Александровной, тонким знатоком русского костюма, он создал по-настоящему интересное оформление к постановкам опер «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (Большой театр), «Князь Игорь» и «Пиковая дама» (Берлинская опера), балета «Маскарад» (Одесский оперный театр). В 1981 г. художника даже назначили директором Музея декоративно-прикладного и народного искусства. И здесь его первым и верным помощником была Нина Александровна. Нельзя не отметить, что эта красивая и талантливая женщина, потомок знаменитого рода Бенуа, сыграла немалую роль в становлении и развитии Глазунова как художника. Отличавшаяся тонким вкусом и эрудицией, имевшая безупречную репутацию в художественных кругах и обширные связи, она делала для любимого мужа буквально все: сдавала кровь, чтобы купить ему краски, добивалась заказов, решала вопросы с жильем, была другом и советчиком и… даже прощала его многочисленные измены. Молодой, красивый, знаменитый, одетый всегда с иголочки художник многим вскружил голову, быстро увлекался и был безумно ревнив. Однажды, еще в начале своей семейной жизни, он познакомился с восемнадцатилетней актрисой Ларисой Кадочниковой, дочерью знаменитой Нины Алисовой. Три года длился их роман. О нем знали все. Даже его жена Нина. Позже Лариса вспоминала: «Он выматывал меня. Эмоционально. Я ужасно уставала… Я почти не спала. Наши отношения были на грани истерии. Глазунов поклонялся Достоевскому и хотел, чтобы его окружали и страсти по Достоевскому. На пределе человеческих возможностей. Только тогда он мог работать, это вдохновляло его. Он бесконечно требовал от меня признаний в

любви. К нему, гению… Наша связь была болезненной и красивой».

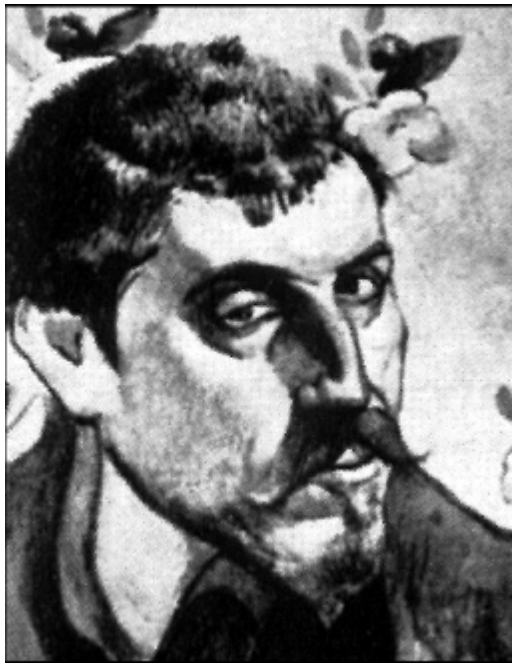
Глазунов неоднократно рисовал свою жену. Ее портреты, пожалуй, самое лучшее из всего написанного художником. В них много душевного тепла и затаенной грусти. В 1986 г. Нина Александровна покончила жизнь самоубийством, выбросившись из окна. Ее смерть стала страшным ударом для художника.

Но горе не сломило Глазунова. Он по-прежнему полон энергии и творческих замыслов. В 1988 г. художник основал Всероссийскую Академию живописи, в которой в духе реалистического искусства обучает 450 студентов. Бок о бок с ним преподают здесь и его дети – сын Иван и дочь Вера.

Весь свой мощный заряд русского проповедничества, за который В. Солоухин назвал Глазунова «вихрем служения во имя России», художник отдает национальной идее. Этому подчинены его публицистическая и общественная деятельность, работа по охране и восстановлению памятников культуры. И конечно же, творчество, которое скорее можно расценивать как цветную иллюстрацию к публицистическим выступлениям Ильи Сергеевича. Новые его работы – «Рынок демократии» и «Осквернение храма в пасхальную ночь» также излишне пафосны, плакатны и густо «населены» причудливыми персонажами и излюбленными ликами. Сюжеты его произведений повторяются, художественные приемы тоже.

Но на выставках Глазунова по-прежнему многолюдно. И это лишний раз доказывает существование духовного вакуума в современном обществе, отсутствие мастеров живописи, способных достойно заполнить ту нишу в искусстве, которая до сих пор искусно прикрывается красочными глазуновскими плакатами. Недаром художник говорит: «У меня вообще нет никаких конкурентов, и не может быть, просто я ни с кем не конкурирую, не бегу как на соревнованиях». Действительно, конкурентов нет. А жаль.

ГОГЕН ПОЛЬ ЭЖЕН АНРИ (род. 17.06.1848 г. – ум. 08.05.1903 г.)



Выдающийся французский живописец, скульптор, график, представитель постимпрессионизма, близкий к символизму, создатель понт-авенской эстетической школы и метода «клуазонизма».

Автор книг «Ноа Ноа» (1901 г.), «До и после» (1903 г.)

«Художник в десятилетнем, двадцатилетнем, столетнем возрасте – это всегда художник – сперва крошечный, потом побольше, потом совсем большой», – писал самый неподражаемый живописец Поль Гоген. Он воплотил свои мечты о гармонии мира, поэтическом единстве человека и природы в картинах на темы быта и легенд Полинезии. Его творческие искания прокладывали путь символизму и стилю модерн. Отказ от устоявшихся норм художественной культуры, намеренное упрощение и огрубление рисунка отличают работы Гогена.

Июньским днем 1848 г. у редактора парижской газеты «Насьональ» Кловиса Гогена и его юной жены Алины, дочери пламенной революционерки Флоры Тристан, родился сын Поль.

В связи с неблагоприятной политической обстановкой в августе 1849 г. семейство отправляется в добровольное изгнание. По пути в Южную Америку, где жили родственники Алины Гоген, от разрыва аневризмы умер отец Поля. В Перу вдову с двумя детьми сердечно принял ее дядя. В шумной пестрой среде Лимы мальчик впитывает свои первые впечатления.

Испугавшись назревающей в Перу революции, семья возвращается в Орлеан, где Поль в 1855 г. поступает в пансион. По поводу его успехов в учебе один из преподавателей сказал: «Из этого ребенка выйдет либо кретин, либо гений». Нелюдимый, хмурый, он часто о чем-то мечтал, глядя на географический атлас. После окончания учебы Поль поступил учеником штурмана на торговое судно, затем моряком отбывал воинскую повинность. Его опекун (после смерти матери), Гюстав Ароза, устроил юношу биржевым маклером в одну из контор. На деловом поприще Поль действовал успешно, а в свободное время занимался живописью. Но ни одна удачная сделка не вызывала у него такого трепета, какой доставляли картины Энгра и Веласкеса.

В 1872 г. Поль познакомился с молоденькой гувернанткой из Дании Метой-Софией Гад и, покоренный независимостью и свободными манерами девушки, женился на ней (1873 г.). За десять лет совместной жизни семья пополнилась пятью детьми. Расходы на их содержание постоянно увеличивались, но Поль все меньше внимания уделял маклерской деятельности, мечтая стать художником. Он посещал академию Колоросси, и его еще любительский пейзаж «Лес в Вилофоре» был принят в Салон 1876 г. «Г-н Поль Гоген… подает большие надежды», – писал один из критиков.

Для начинающего художника наиболее интересным было творчество Э. Мане. Под его влиянием он пишет картину за картиной, проводя ночи за мольбертом (в основном натюрморты). По утрам Поль с безукоризненной точностью появлялся на службе, а вечером посещал галерею Дюран-Рюэля, где проводили выставки импрессионисты. К. Писсарро стал наставником Гогена и познакомил его с новаторской живописью своих друзей. Поль без колебаний принимает «светлую палитру» Сезанна, но близко не сходится ни с кем из группы импрессионистов. Пока еще преуспевающий в делах, Гоген покупает их картины. Именно тогда из уст создателя «Олимпии», Э. Мане, он услышал похвалу своей работе: «Очень хорошо».

«Этюд обнаженной натуры» (1880 г.) приковал внимание посетителей и знатоков искусства на выставке импрессионистов в 1881 г. «Эта плоть вопиет. Нет, это не та ровная, гладкая кожа без пупурышков, пятнышек и пор… Это красная-красная от крови

эпидерма, под которой трепещут нервные волокна… столько правды в каждой частице этого тела – в толстоватом животе, свисающем на ляжки, в морщинах под обвислой грудью… За долгие годы г-н Гоген первый попытался изобразить современную женщину… Ему это удалось…» – писал Гюисманс, писатель-натуралист.

Поль страстно отдается живописи, а однажды, январским вечером 1883 г., объявляет жене, что оставляет биржевую контору. Но вскоре свободный художник убедился, что дела обстоят не так уж просто. Ему ничего не удавалось продать, а сбережения быстро таяли. В дни первых неудач Гоген написал свой «Автопортрет за мольбертом» (1885 г.). Лицо мрачное, смятенное неизвестностью, но плечи расправлены в показной позе самозащиты. Чтобы не потерять свободы для творчества, Поль устраивается в страховое агентство, но работает там недолго. Желая сэкономить, семья Гогена в 1884 г. переезжает в провинцию, в Руан. Мета, сначала вознесенная замужеством до устойчивого социального положения, а теперь лишенная достигнутого, в озлоблении постоянно оскорбляет Поля и его «мерзкую живопись». У нее возникает план переезда в Данию, к родственникам. Гоген отправляется следом за женой, но обеспеченный семейный клан Меты принимает его враждебно. Его попытка быть с семьей и оставаться художником окончилась одиночеством. А выставленные в Обществе друзей искусства картины принесли публичное унижение и скандал. Мазила! Безбожник! «У меня терпение лопается!» – восклицал Гоген.

Его гнали, и он уехал, считая, что разрыв с семьей временен. Вернувшись в Париж с сыном Кловисом, он влачит нищенское существование. В своем творчестве Гоген все больше удаляется от импрессионизма. В картине «Купальщицы» он упростил цвет, обвел контуры фигур четкими линиями и заполнил их внутри ровным цветом, создав красочные пятна (клаузонизм). Но от применения нового живописного метода материальное положение не улучшилось. Гоген нанимается расклейщиком афиш за пять франков в день. Затем, одолжив немного денег, едет в Понт-Авен, чтобы «писать картины по дешевке» и жить в недорогом пансионате.

Жизнь в Бретани не только избавила Гогена от нищеты, но и укрепила в высоком мнении о себе. Художник сблизился с символистами. Ему был понятен их протест против натурализма. Поиски нового стиля привели Поля к созданию понт-авенской школы. Группа молодых художников – Море, Сеген, Бернар и другие признают Гогена своим руководителем.

Но совсем не о такой жизни мечтал Поль. С детства

пропитанный яркими красками Перу, художник в 1887 г. отправился к обеспеченной сестре в Панаму на остров Тобаго. Всегда не ладившая с братом, Мария вместе с супругом быстро выжили незваного гостя, и Поль перебрался на Мартинику. Здесь за четыре месяца он написал десяток картин, насыщенных тропическим солнцем. Художник открыл новые возможности передачи объемов, света и цветовых отношений. Но в Париже картины были встречены равнодушно. Покупателей не нашлось.

Поиски солнца привели Гогена в напоенный терпкими ароматами Арль, к Винсенту Ван Гогу. Поль написал его портрет и сразу получил отзыв: «Конечно, это я. Только сумасшедший» (что вскоре с ним и произошло). Лучшими из созданных Гогеном в это время картин считаются: «Кафе в Арле» (1888 г.), «Прекрасная Анжела» (1889 г.), «Видения после проповеди» (1888 г.) и «Желтый Христос» (1889 г.). Именно таким он увидел Христа в маленькой сельской часовенке, где деревянный потолок был синего цвета, а стены – голубые. В солнечные дни распятие казалось желтым, и это сочетание поразило художника.

У Гогена был свой, особый метод работы. Он долго наблюдал какой-нибудь мотив, но в блокноте появлялись лишь несколько линий. Писал медленно, без поправок, накладывая мазки мягкими, гибкими движениями. Но все картины неодобрительно оценивались парижскими критиками. Поль пал духом. Он мечтал найти «рай земной». Прочитав в путеводителе о том, что «счастливые обитатели таитянского рая в южных морях знают одни только светлые стороны жизни. Жизнь для них значит петь и любить», Гоген решает поселиться там. Почти четыре года он изыскивал способы и средства для переезда. За пять тысяч франков художник предлагал многим коллекционерам и галерейщикам купить 38 картин и 5 керамических сосудов (которые сейчас стоят 30 млн франков), но желающих не нашлось. Этого «аристократически надменного», «самодовольного» и даже «заносчивого эгоиста», презирающего «большую часть человечества», как называли многие Гогена, выручили друзья. Они развернули бурную рекламную кампанию, к которой присоединились О. Мирбо и А. Орье. Результаты аукциона в зале Отеля Друо превзошли все ожидания Гогена. Попрощавшись с женой и детьми в Копенгагене, наделив деньгами беременную любовницу Жульетту Уэ и закупив все необходимое, в 1891 г. Гоген уехал на Таити. Прошло много месяцев, прежде чем художник приступил там к своей «официальной миссии» – живописи. Одна из первых картин «Та ма-тете» («Рынок», 1892 г.), подчеркнуто стилизованное полотно, изображает принарядившихся «веселых девиц», ожидающих

клиентов. Позы и жесты девушек похожи на древнеегипетские росписи. Наконец-то Поль дал волю своим инстинктам. Но жизнь в столичном Папеэте вскоре стала ему не по средствам.

Гоген перебирается в небольшую деревню. На его полотнах появляются бесхитростные сценки повседневной жизни островитян, которые, словно по заказу, соответствовали стилю художника. «Пусть на всем, что вы пишете, лежит печать спокойствия и уравновешенности. Избегайте динамических поз. Каждая фигура должна быть статична», – наставлял своих учеников Гоген еще в Понт-Авене. И хотя позы фигур на его картинах кажутся искусственными, надуманными, на самом деле они абсолютно реалистичны. А мастерский подбор красок позволял художнику придавать обыденным сценам что-то таинственное, загадочное, застывшее в своей первозданной красоте («Пейзаж с павлинами», 1892 г; «Ты ревнуешь?», 1892 г.; «Таитянка с плодом», 1893 г.; «Блаженный день», 1896 г.; «Отдых», 1897 г.; «Трое таитян», 1897 г.; «Белая лошадь», 1898 г.; «Женщины на берегу моря», 1899 г; «Девушка с веером», 1902 г.).

Горьким разочарованием для Гогена стало открытие, что даже в деревне нельзя прокормиться без денег. И здесь покупателей на его картины тоже не было. Чтобы как-то обустроить жизнь, Поль обзавелся женой Техурой (Теха'аману), тринадцатилетней таитянской Евой. Ее юное очарование, чувственность, «благоухание» успокоили расстроенные чувства художника. В счастливый медовый месяц Гоген создает свою знаменитую картину «Манао тупа-пау» («Дух умерших бодрствует»). Обнаженная, оцепеневшая от страха юная туземка лежит ничком на кровати. «Музыкальная композиция: волнистые линии, оранжево-синий аккорд, с переходами в дополнительные цвета – желтый и фиолетовый, и подсвеченный зеленоватыми искрами. Литературная тема: душа живой женщины сообщается с душами мертвых. Противоположности – день и ночь» – так расшифровывает картину сам художник.

Когда не было холстов и красок, Гоген занимался резьбой по дереву, лепил из глины, обрабатывал камни. Его выдуманные идолы даже пользовались спросом как сувениры. Полунищенское существование, отсутствие признания и, как ни странно, тоска по семье угнетали художника. В томительном ожидании разрешения на бесплатный переезд во Францию он написал «Таинственный источник» (1893 г.) – цикл картин по мотивам древне-таитянской религии и мифов.

Осенью 1893 г. Гоген вернулся в Париж и сразу приступил к организации выставки. Он не сомневался в своем успехе и заранее торжествовал победу. Но экспозиция вызвала всеобщее

недоумение и презрение. Это был провал. Похвалили его работы только Дега и эрудированный критик О. Мирбо, который писал: «Вот они, его произведения, излучающие своеобразную красоту… Упрощение формы и красок, декоративное равновесие и гармония». Но самый «горячий» отклик вызвала выставка у фельетонистов, которые долго потешались над желтым морем и красными собаками на полотнах Гогена. Художник чувствовал, что его «вопиюще» недооценивают, доказывал, что все, что он создает, продумано до мелочей, сделано «преднамеренно», чтобы «подстегивать воображение». «…Я предпочитаю быть презренной личностью, чем плагиатором… Чтобы творить что-то новое, надо обращаться к истокам, к детству человечества. У моей Евы почти животные черты. Поэтому она целомудренна, несмотря на свою наготу. А все Венеры в Салоне непристойны, отвратительно похотливы…» – говорил художник в интервью для «Эко де Пари».

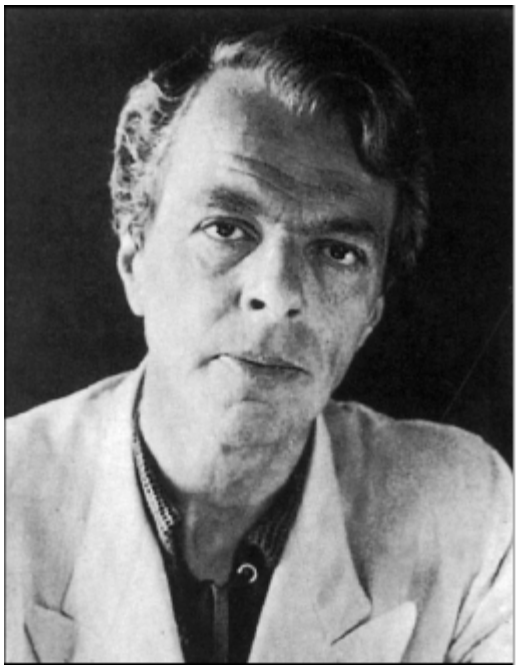
От неминуемой нищеты и унижений Гогена спасло наследство умершего дяди. Он с удовольствием вернулся к светской жизни и общению, приступил к написанию книги о «неиспорченных детях природы» («Ноа Ноа» – «Благоухающий остров») и обзавелся очередной юной, тринадцатилетней, любовницей Анной. С женой же он вел бесконечную переписку и обещал в будущем счастливую жизнь. Но Мета отлично знала своего супруга, который даже не навестил своих детей. В ответ на ее упреки, что она сама их содержит и воспитывает, Гоген жаловался на свою тяжелую болезнь и сильную нужду. Но сил и средств ему хватило, чтобы отдохнуть с молодой подружкой в Понт-Авене и даже поучаствовать из-за нее в драке, которая окончилась серьезным переломом. Ко всему прочему выяснилось, что ухудшавшееся самочувствие художника связано с «дурной болезнью», которой его наградила одна из «приятельниц».

Кое-как подлечившись и не дожидаясь, пока растает все наследство, Гоген в сентябре 1895 г. вернулся на Таити. Узнав, что его «верная» Техура вышла замуж, он взял себе новую жену Пахуру, постарше (14 лет) и намного красивее. Гоген построил себе дом, разбил цветник, расставил на участке скульптуры идолов и зверей. В новом браке он дважды становится отцом. Но «райская» жизнь превращалась в настоящий ад при обострениях болезней. Его мучают головокружения, перебои сердца, ухудшающееся зрение, многочисленные язвы на теле. В периоды улучшения Гоген создал картину «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (1897 г.), напоминающую монументальную фреску огромного размера (411х141 см). Сложную композицию ее можно трактовать по-разному, отвечая на вопросы, поставленные в названии, постигая тайны рождения, жизни и смерти. «Золотой

мукой, прикрытой радостью» охарактеризовал картину сам художник.

В 1897 г. из Дании Гогену пришло горестное сообщение о смерти дочери Алины. Несчастье и невыносимые боли толкнули его на самоубийство. Он попытался отравиться мышьяком, но смерть отвергла его, зато болезнь приковала почти на год к постели. Долги возросли. Гоген даже вынужден был занять скромное место чертежника. Он продолжает писать картины («Белая лошадь», 1898 г.; «Материнство», «Три крестьянки на желтом фоне», «Месяц Марии», все в 1899 г.), издает сатирический ежемесячник «Улыбка», редактирует газету «Ос». После подписания выгодного договора с Виларом, Гоген перебирается в 1901 г. на Маркизские острова, где строит последний свой приют «Веселый дом». Он украшает его деревянными панно и резьбой. Хозяйкой этого дома стала четырнадцатилетняя Ваехо. Но лучшей его моделью была дивной красоты рыжеволосая Тохотауа. В последние годы он создает картины «Варварские сказания», «Колдун», «Золото их тел», «Всадники на берегу», лихорадочно заполняет дневник воспоминаниями и размышлениями («До и после», 1903 г.). От ужасных болей Гогена спасают только лаудан и морфий. Часто он остается дома один (беременную Ваехо забрали родители). Смерть, наступившую 8 мая 1903 г., художник тоже встретил в одиночестве. Наспех сколоченный гроб с телом Гогена опустили в могилу, вырытую в красной вулканической почве католического кладбища, недалеко от поселка, где он жил. Неизвестно, нашла ли душа Гогена дорогу в рай, но его буйное новаторское искусство обрело признание.

ГРИГОРЬЕВ БОРИС ДМИТРИЕВИЧ (род. 23.07.1886 г. – ум. 7.02.1939 г.)



Известный русский художник, выдающийся мастер рисунка, литератор и педагог.

Декан Академии прикладного искусства в Нью-Йорке (с 1935 г.).

Автор стихов, романа «Юные лучи» (1912 г.) и книги мемуаров.

В одной из публикаций 90-х гг. о Борисе Григорьеве писалось: «Только в России, щедрой на таланты, можно было забыть на долгое время такого замечательного художника…» Действительно, для того чтобы вспомнить об одном из блистательных людей «Серебряного века», разносторонне одаренном, глубоко чувствующем и сострадающем, потребовалось несколько десятилетий.

Сын потомственной почетной гражданки Клары Ивановны Линденберг Борис родился в Москве. В четырехлетнем возрасте он был усыновлен Дмитрием Васильевичем Григорьевым. Детство и юность будущего художника прошли на Волге, в Рыбинске, где приемный отец служил управляющим местным отделением Волжско-камского банка. Мальчик много путешествовал, бывал в

самых разных местах от Белого моря до Крыма. В 1899 г. он окончил гимназию и поступил в Московскую практическую академию коммерческих наук, а с 1903 г. занимался в Строгановском художественно-промышленном училище у Д. А. Щербиновского.

В 1907 г. Григорьев женился на своей соученице Елизавете (Элле) де Броше, дочери балтийского помещика, вместе с ней переехал в Петербург и поступил вольнослушателем в Высшее художественное училище при Академии художеств, где одним из его педагогов был Д. Н. Кардовский. Годы учебы воспитали в Борисе трепетное отношение к рисунку как самоценному жанру, во всем же остальном его стремления никак не совпадали с академической школой. Молодой Григорьев в своем творческом становлении прошел путь от испытания разных, в том числе и «крайних», стилей, через усвоение старых и новых художественных идей к выверенное™ и осмысленности своего предназначения в искусстве.

Уже в 1909 г. Григорьев примкнул к группе творчески близких к футуристам художников «Треугольник», возглавляемой Н. И. Кульбиным, участвовал в ее выставке «Импрессионисты».

И хотя живописные поиски «треугольниковцев» не прошли для молодого человека бесследно, футуристом он не стал. Ранние его работы были близки, скорее, модерну в мирискусснической его варианте, с характерной для этого стиля декоративностью и гротесковостью образов. Такими были иллюстрации изданий по русскому фольклору «Святочные гадания», «Сказка о трех королевичах» (оба 1910 г.), «Народный календарь» (1911 г.) и другие, выполненные по заказу библиофила и этнографа А. Е. Бурцева. Примерно в это же время художник начал публиковать свои рисунки и карикатуры в журнале «Сатирикон» (под псевдонимами Б. Г-р и Б. Козерог), а с 1914 г. – в «Новом Сатириконе».

В 1909 г. Борис побывал в Норвегии и Швеции, в 1911 г. – в Австрии; несколько месяцев занимался в Парижской академии Гранд Шомьер. Весной 1913 г. он вновь приехал в Париж для работы над конкурсной картиной, обязательной для получения звания художника, но не написал ее и был отчислен из Академии художеств. Зато несколько месяцев, проведенных в этом удивительном городе, сам воздух которого напоен искусством, вдохновили Григорьева на создание нескольких тысяч рисунков. Консьержки, клоунессы, гарсоны, обыватели, уличные женщины – в изображении этих типажей непарадного Парижа соединилась беспощадная правдивость с грустным изяществом, ирония и гротеск с пониманием и любовью. По возвращении в Петербург

осенью 1913 г. художник показал свои работы на выставке «Мир искусства» и, как говорится, наутро проснулся знаменитым. Мастерство, с которым были выполнены эти рисунки, никого не оставило равнодушным, в одночасье прославив Бориса как исключительно талантливого рисовальщика. В них появилась та «божественная линия», гибкая и подвижная, сочная и бархатистая, о которой писали и говорили все, кто когда-либо писал и говорил о Григорьеве. Но лучше всего о линии сказал сам художник, сложив стихотворение в прозе «Линия» (1922 г.): «Она подобна молнии в сознании глаза – зигзаг, уловляющий неуловимое в движении жизни». Созданные как бы на одном дыхании, парижские рисунки послужили основой для живописно-графического цикла «Intimité» («интимность», франц.; 1916–1918 гг.), который в 1918 г. был издан в виде альбома.

Талантливый человек талантлив во всем – эта расхожая фраза нашла очередное подтверждение и в случае Бориса Григорьева, который писал статьи об искусстве и художниках, издал (под псевдонимом Борис Гри) роман «Юные лучи» (1912 г.) и книгу мемуаров. Будучи частым посетителем литературных вечеров в артистических кабаре «Бродячая собака», «Привал комедиантов», Григорьев вновь и вновь «восхищал сумасшедшинкой и писанием стихов» собравшихся. В 1915–1916 гг. он вместе с А. Е. Яковлевым и С. Ю. Судейкиным расписал интерьеры «Привала комедиантов» (на темы произведений К. Гоцци), участвовал в оформлении проводимых там театрализованных встреч.

Примерно в это же время Григорьев исполнил ряд портретов, принесших ему славу одного из самых дорогих и престижных портретистов России. Ему позировали художники И. Е. Репин (1915 г.), С. Ю. Судейкин (1916 г.), Н. К. Рерих (1917 г.), поэты В. В. Каменский (1916 г.) и Н. А. Клюев (1918 г.), артист Ф. И. Шаляпин (1918 г.) и режиссер В. Э. Мейерхольд (1916 г.).

Наиболее значительным созданием мастера стал глубочайший по замыслу и выполнению цикл работ под названием «Расея», впервые показанный на выставке «Мира искусства» в 1918 г. Он произвел на современников сложное впечатление, по словам А. Н. Бенуа, «многих охватил одновременно с восторгом от явной талантливости и род ужаса». Григорьев предстал вдруг художником мыслящим, однако мыслящим, по выражению А. А. Блока, «глубоко и разрушительно». Выполненные в иконно-гротескной форме 9 картин и 60 рисунков цикла раскрывали образы безысходной, «звериной», но и святой России, которая, как отмечал А. Н. Толстой, «не касалась ни романтической России Венецианова, ни героической Сурикова, ни лирической Левитана и Мусатова, ни

православной Нестерова, ни купецко-ярмарочной – Кустодиева и Судейкина… Эту лыковую Русь и я и вы носите в себе; оттого так и волнуют полотна Бориса Григорьева, что через них глядишь в темную глубь себя, где на дне, не изжитая, глухая, спит эта лыковая тоска, эта морщина древней земли». В числе лучших работ «Расеи» картины «Старуха с коровой», «Девочка с бидоном» (обе 1917 г.), «Деревня», «Олонецкий дед» (обе 1918 г.), «Земля народная» (1917–1918 гг.).

В предисловии к книге «Расея», увидевшей свет в том же 1918 г., Григорьев писал: «Никто не может быть уверен в том, что смерч времени не вырвет и его с корнями у любимой Земли…» Он участвовал в праздничном оформлении Петрограда к 1-й годовщине революции, сотрудничал в журнале «Пламя», выполнил иллюстрации к «Графу Нулину» и «Домику в Коломне» А. С. Пушкина и серию карандашных рисунков по мотивам поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед». Экспонировал «Землю народную» и другие полотна на Первой свободной выставке всех течений в начале 1919 г. Для постановки оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова в Большом театре Борис Григорьев создал 78 листов; это не только декорации различных сцен, но и многочисленные эскизы костюмов: Боярышни, Скомороха, Царя Берендея – они сохранились в музее самого театра. Жаль, что эта замечательная фольклорная сказка так и не была поставлена.

Кроме того, Борис Дмитриевич преподавал в ГСХМ (Государственные свободные художественные мастерские) – бывшем Строгановском училище. Но «смерч времени» все сильнее закручивался вокруг художника. «Моя душа полна смятения, – писал он В. Федорову 14 сентября 1919 г., – я совсем разболелся, еду куда-нибудь в деревню лечить нервы… сейчас я совершенно ненормален, потому что вокруг меня вся жизнь ненормальна».

Спустя месяц Григорьев с женой и пятилетним сыном Кириллом нелегально пересек на лодке Финский залив и после недолгого карантина в Териоках (Финляндия) уехал в Берлин, чтобы больше никогда не вернуться на родину. Так началась его эмигрантская жизнь.

В Германии Борис Дмитриевич сотрудничал как художник в журналах «Жизнь», «Русь» и «Русский эмигрант», в русских и немецких издательствах. Оформил книги «Детский остров» Саши Черного (1921 г.), «Анфиса Петровна» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1923 г.), «Первая любовь» И. С. Тургенева (1923 г.). В 1921 г. он поселился в Париже, в следующем году посетил Нормандию, а еще через год – Бретань, где часто бывал и в дальнейшем.

Путешествуя, художник впитывал в себя не только жизнь и природу разных стран, но и их искусство. Так, в германских

работах Григорьева можно уловить влияние экспрессионизма, в итальянских портретах появились темные фоны, как у Гойи, и удлиненные болезненные линии Эль Греко. Большой цикл нормандских и бретонских картин (пейзажи, натюрморты, портреты крестьян и рыбаков, жанровые сцены) написан в неоклассической манере, восходящей к традициям «малых голландцев». Однако не о подражании идет речь – обладая сильной творческой индивидуальностью и волей, мастер не боялся никаких влияний, он уверенно все делал «своим».

Европа оценила Григорьева: он широко выставлялся в Берлине, Венеции, Лондоне, Париже, других городах, картины его охотно покупали лучшие музеи и крупные коллекционеры. По-прежнему плодотворно работал он как пейзажист и портретист, переиздав «Расею» на русском и французском языках (1921, 1922 гг.) и дополнив ее новым альбомом «Лики России» (на французском и английском; 1923, 1924 гг.), включившем, в частности, портреты актеров Московского Художественного театра, гастролировавшего в то время во Франции. Это живописные этюды и стремительные карандашные наброски К. С. Станиславского, А. Л. Вишневского, Н. Г. Александрова, И. М. Москвина, В. И. Качалова, Л. М. Кореневой и других в ролях или вне ролей.

В 1923 г. по предложению американского критика К. Бринтона Григорьев впервые приехал в Нью-Йорк, где в Бруклинском музее была открыта обширная выставка русских художников-эмигрантов. На ней экспонировалась и григорьевская «Расея», принесшая ее автору необычайно шумную международную славу. Его называли «великим Григорьевым», о нем писали сотни статей и покупали, покупали его картины. Художник был очарован Америкой и в дальнейшем с удовольствием проводил там зимние сезоны, создавая пейзажи Флориды, портреты деловых людей, светских дам, деятелей искусств: А. М. Ремизова (1924 г.), С. А. Есенина (1923 г.), Ф. И. Шаляпина (1922–1923 гг.) и др.

В 1926 г. Григорьев создал портрет А. М. Горького, своего рода эпилог к «ликам России». Преклоняясь перед внутренней силой писателя, Борис Дмитриевич в течение семи лет вынашивал в сердце его образ. «Никто и никогда не поймет Вас кистью так, как я», – уверял он Алексея Максимовича в письме 1924 г. Композиция портрета сродни тем скульптурным памятникам, где писателя изображают в окружении собственных персонажей: Горький идет полем, а за ним – толпа героев его книг. Лицо его светло, задумчиво и печально, правая рука поднята высоко ладонью к зрителю, словно отгораживаясь или

отмахиваясь от чего-то. Работая над картиной на пике вдохновения, Григорьев старался подчеркнуть огромную духовную глубину Горького. Эту работу и автор и модель считали лучшим своим портретом.

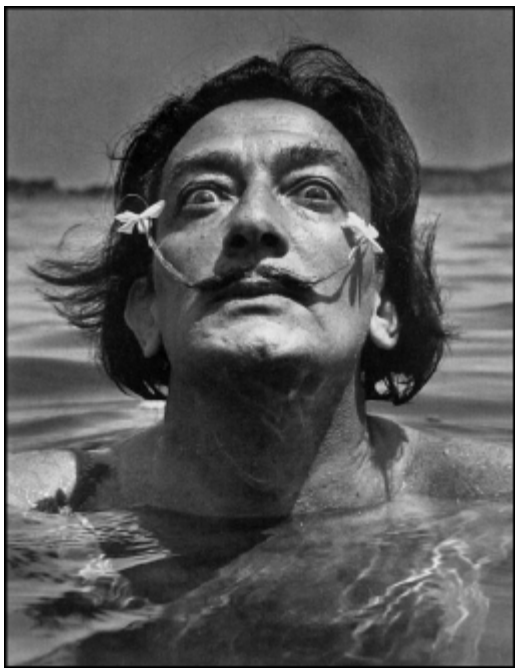
В 1927 г. Борис Дмитриевич приобрел участок земли в провансальской деревушке Кань-сюр-Мер, близ Ниццы, и построил там дом, окрестив его «виллой Борисэллой», соединив в названии свое имя с именем жены и намереваясь окончательно здесь обосноваться. Однако в дальнейшем проводил в «Борисэлле» лишь краткие периоды между поездками.

В том же году Григорьев получил приглашение чилийского правительства на должность преподавателя Академии художеств в Сантьяго. Но в 1929 г., после правительственного переворота в Чили, досрочно разорвал контракт и отправился с женой и сыном в путешествие по Аргентине, Бразилии, Эквадору и Уругваю. Рисовал природу, быт и типажи Латинской Америки, с интересом изучал живописный фольклор индейцев. Попутно провел персональные выставки в Вальпараисо, Сантьяго, Буэнос-Айресе и Монтевидео (1928–1929 гг.). В 1930 г. возвратился в Кань-сюр-Мер, где написал огромную многофигурную композицию «Лики мира», посвятив ее Лиге наций. Это полотно, несмотря на явный неуспех картины на парижском Осеннем салоне 1930 г., послуживший причиной тяжелого внутреннего кризиса художника, приобрел один из музеев столицы Чехословакии после персональной григорьевской выставки в Славянском институте в Праге (1932 г.).

В 1930 г. Борис Дмитриевич преподавал в Русской художественной академии Т. Л. Сухотиной-Толстой в Париже, а после ее закрытия в конце года открыл школу на своей вилле. Иллюстрировал «Детство» М. Горького (1931 г.) и выполнил цикл из 60 рисунков к «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского (1932–1933 гг.). В 1935 г. он стал деканом факультета в Академии прикладного искусства в Нью-Йорке, одновременно рисуя для журналов и рекламы. В 1936 г. отправился во второе путешествие по Латинской Америке, вновь получив приглашение из Чили, посетил также Бразилию, Колумбию, Эквадор, Перу и Кубу.

В 1938 г. художник вернулся во Францию уже смертельно больным человеком и через несколько месяцев после операции по удалению раковой опухоли завершил свой жизненный путь. Незадолго до смерти Григорьев написал последний автопортрет, как бы поставив точку в замечательном списке созданных им портретов русской интеллигенции начала XX в. Похоронен Борис Дмитриевич в Кань-сюр-Мер.

ДАЛИ САЛЬВАДОР (род. 11.05.1904 г. – ум. 23.01.1989 г.)



Полное имя – Сальвадор Фелипе Хасинто Дали.

Выдающийся испанский художник, график и скульптор, один из крупнейших представителей сюрреализма.

Обладатель высшей награды Испании – Креста Карла III.

Автор книги «Тайная жизнь Сальвадора Дали» (1942 г.).

«Непредсказуемый, мятежный, не поддающийся приручению, логичный в фантазмах и безумный в логике. Он – живое воплощение сюрреализма», – писала о Сальвадоре Дали Д. Бона. Вся жизнь и творчество этого, пожалуй, самого скандального художника XX века были направлены на то, чтобы шокировать «разумных и нравственных людей», бросая вызов обыденности и морали. «Гениальнейший из гениев», каковым считал себя сам Дали, прожил жизнь по своему собственному сценарию, не подчиняясь «обычаям и правилам прочих людей».

Сальвадор Дали родился в испанском городе Фигерас в семье нотариуса. С раннего детства он чувствовал себя в семье «королем», «центром Вселенной». Самым любимым занятием

мальчика было, нарядившись в карнавальный костюм, изображать короля. Семья жила довольно зажиточно, тем не менее, когда Сальвадору пришло время учиться, его отдали не в монастырскую школу, где обычно занимались дети состоятельных родителей, а в муниципальную – для беднейших. Юноше было всего шестнадцать, когда умерла его мать, к которой, по его словам, он относился «с религиозным обожанием». Впоследствии художник неоднократно говорил, что смерть матери была для него жесточайшим испытанием. Все же это не помешало Сальвадору в 1929 г. сознательно оскорбить память матери, представив на парижской выставке одну из своих картин, подписанную словами: «Я плюю на свою мать». Совершая эту эксцентричную выходку, стоившую ему разрыва с семьей, возможно, этот радикальный последователь ницшеанства в очередной раз примерял на себя «обличье «сверхчеловека», не признающего морали».

Стремление во что бы то ни стало стать самым лучшим, «явить гениальность, пусть даже в пороке» овладело Дали, когда он был еще мальчишкой. Сальвадор рано начал рисовать, позднее всерьез увлекся импрессионизмом, пуантилизмом, кубизмом, с интересом открыл для себя искусство итальянских футуристов. Юноша брал уроки живописи у Хуава Нуньеса и даже принимал участие в коллективной выставке каталонских художников. В 1922 г. восемнадцатилетний Дали поступил в Мадридскую высшую школу изящных искусств. Преклоняясь перед талантом великих французских и испанских художников Гойи, Веласкеса, Вермера, Сальвадор много времени проводил за копированием их полотен. С «маниакальной тщательностью» он изучал искусство живописи, надеясь, что и в школе ему будет у кого поучиться. Но всего лишь через год начинающий художник сделал для себя вывод, что его учителя «знают неизмеримо меньше, почти ничего не смыслят и вовсе ничего не умеют».

До своего второго и окончательного исключения из школы, произошедшего в 1926 г., Сальвадор жил в студенческой резиденции, где подружился с Луисом Бунюэлем и Федерико Гарсиа Лоркой. Между эгоцентристом Дали и человеком «добра и света» Лоркой, людьми крайне не похожими друг на друга, установились теплые искренние отношения, основанные на взаимном понимании и поддержке, что не так уж часто встречается, тем более когда речь идет о двух гениях. Близкая дружба с выдающимся испанским поэтом, длившаяся более шести лет, наложила отпечаток не только на формирование характера Дали, но в некоторой мере и на его искусство. В своем творчестве Ф. Г. Лорка следовал «традициям изначальной двойственности испанского искусства», в котором совмещались «тайна и

формула», «традиционное и ученое искусство». Дали же в своих картинах пытался превратить тайну в загадку, чтобы потом разгадать ее. «Только тайной мы живы. Только тайной…» – подписал он одну из своих ранних работ.

В 20-е гг. в поисках собственного стиля молодой Дали все более склонялся к новому, дотоле неведомому в искусстве и литературе течению – сюрреализму, представители которого считали, что «бессознательное и внеразумное начало олицетворяет собой ту высшую истину, которая должна быть на земле». Некоторое влияние на художника оказала метафизическая живопись одного из прямых предшественников сюрреализма – итальянского мастера Джорджо де Кирико. К этому времени Дали уже великолепно владел академической манерой, техникой импрессионизма, приемами кубистов, используя их «на свой манер». В эти годы он не только писал портреты, натюрморты, композиции, но также создал декорации к драме Ф. Г. Лорки «Мариана Пинеда», участвовал в съемках фильма Л. Бунюэля «Андалузский пес». Но лишь в единичных работах этого периода талант художника проявился в полной мере. Среди ранних произведений Дали наиболее примечательны картина «Корзинка с хлебом» и «Автопортрет с рафаэлевской шеей», в котором художник стилизует свой облик под старинные портреты.

С момента появления первых сюрреалистических полотен «Великий мастурбатор» и «Первые дни весны» (1929 г.) в жизни художника начинается период зрелого самостоятельного творчества, который, по мнению многих критиков, является к тому же и самым плодотворным. Этот год ознаменовался для Дали не только переходом его творческих поисков в новое качество, но и переменами в личной жизни. В Кадакесе он познакомился с французским поэтом Полем Элюаром и его женой Галой – Еленой Дмитриевной Дьяконовой, которую полюбил до безумия. Боготворимая Дали «Галарина» стала его верной спутницей до конца своих дней. «Гала неотделима от Сальвадора, – писала Д. Бона в книге «Гала». – Являясь Вдохновительницей в той мере, что художник черпает в ней силы для существования, она намного больше, чем муза. Дали называет Галу Ангелом равновесия. Она руководит его поступками, им самим, его мыслями». Всю свою жизнь Дали не переставал говорить о пылких чувствах к обожаемой женщине: «Я люблю Гала больше, чем отца, больше, чем мать, больше, чем Пикассо, и даже больше, чем деньги». Он идеализирует Галу, видя в ней «какое-то сверхъестественное создание, богиню, упавшую с небес, излучающую неизвестно какие потусторонние образы».

«Если бы я мог, – говорил художник, – я тысячу раз снимал бы и надевал туфли на ноги Гала». Изображая жену в своих многочисленных живописных полотнах, Сальвадор Дали создает Галарине настоящий памятник. «Гала и "Вечерний звон"», «Гала молитвенная», «Галарина», «Атомная Леда» – это лишь немногие из картин, которые Дали посвятил своему Ангелу равновесия.

Переехав в 1930 г. в Париж, он пережил тяжелую депрессию. Склонный «к нарциссизму, аутоэротизму и параноидальным галлюцинациям», молодой художник связывал свое спасение с появлением в его жизни Галарины – женщины, которая не только не пыталась изменить его образ жизни, а, напротив, приняла все его безумные идеи и выходки, даже «самые нелепые и ужасные из них».

Став приверженцем сюрреализма и принимая участие в многочисленных выставках, кружках и движениях этого направления, Сальвадор Дали все равно оставался одиноким художником – как «существо асоциальное» он не слился, не сблизился с другими. «Одержимый живописью и фанатично преданный искусству, Дали был изначально внутренне одинок и мучительно неловок в общении. Он был, что называется, не от мира сего», – вспоминал один из его друзей. В начале 30-х гг. гений сюрреализма написал «Постоянство памяти» (1931 г.), «Сон», «Мрачную игру» (обе в 1932 г.), «Архитектонический «Анжелюс» Милле» (1933 г.), создавая их, как и последующие свои произведения, под девизом: «Открыть все двери иррациональному». Свой творческий метод Дали назвал «параноидально-критическим», подчеркивая этим определением, что болезненное сознание проверяется трезвым критическим разумом. Многие из критиков отмечают в его картинах «жесткое, рациональное начало как нечто негативное», но большая их часть почти не замечает этого, прикованная «общей иррациональностью, видимой «случайностью» образов, создаваемых художником. Эти произведения, в которых переплелись «сон и явь, бред и действительность», как сновидения, нуждаются в толковании. Один из шедевров сюрреализма «Постоянство памяти», проданный, кстати, в первый день появления на вернисаже, изображает необычные, мягкие, стекающие часы. В реальной жизни это увидеть невозможно, но вполне возможно увидеть во сне. Не случайно «король сюрреализма» почти всегда принимался за холст сразу же после утреннего пробуждения, а иногда и среди ночи, когда мозг еще находится во власти бессознательного. Еще в годы учебы художник увлекся сочинениями классика психоанализа Зигмунда Фрейда. Небезосновательно считается, что именно Дали был чуть

ли не главным проводником фрейдистских взглядов в искусстве XX в. Из современных художников он стал единственным, кто смог увидеться с престарелым, больным и замкнутым Фрейдом в его лондонском доме в 1936 г. По признанию самого Дали, для него «мир идей Фрейда означал столько же, сколько мир Писания означал для средневековых художников или мир античной мифологии – для Ренессанса». Неудивительно, что многие из картин Дали, во всяком случае, «Сон» (1932 г.), «Предчувствие гражданской войны» (1936 г.), «Искушение святого Антония» (1946 г.), «заставляют вспомнить о фрейдовском мифе, его "Эросе и Танатосе"».

Сюрреалистические полотна начала 30-х гг., появившись на парижских художественных выставках, принесли своему создателю первый настоящий успех. В газетах стали появляться статьи, посвященные эпатажному испанцу и его верной спутнице. «Быть сюрреалистом на манер Дали» становится на Западе модным, что прежде всего означает быть «экстравагантным, забавным, провоцирующим и абсолютно, до гениальности, бесполезным». В это время Сальвадор не только пишет картины, но и изготавливает множество сюрреалистических предметов, не приносящих никакой или почти никакой пользы: обнаженные восковые манекены, покрытые насекомыми; туфли на пружинах; калейдоскопические очки для машины и др.

В 1934 г. после череды разногласий Дали исключают из группы сюрреалистов за «прославление гитлеровского фашизма». Зная, что рано или поздно это должно было произойти, Дали поспешил ускорить разрыв, выставив в Салоне «Независимых» огромное скандальное полотно «Загадка Вильгельма Телля» с изображением Ленина в смешном, непристойном виде. Но даже после изгнания из рядов сюрреалистов С. Дали продолжал настаивать на своей принадлежности к течению, считая, что он «единственный сюрреалист, достойный этого имени». В своих дневниковых записях он не раз возвращался к теме «своего абсолютного превосходства над всеми лучшими художниками, писателями, мыслителями всех времен и народов». Пожалуй, лишь к Рафаэлю и Веласкесу художник относился с ноткой снисходительности, позволяя занять им «место где-то рядом с собой». Даже похвалы, адресованные самому Фридриху Ницше, радикальным последователем которого являлся Дали, в его устах звучали как «комплименты монарха своему любимому шуту».

Оставив ряды сюрреалистов, Дали уехал в Испанию – страну, где он неизменно обретал «вдохновение и силу, необходимые для творчества». В 1934 г., после начала волнений в Барселоне, вызванных провозглашением независимости Каталонии, Дали

вместе с Галой покинул испанскую деревню и возвратился в Париж. Там, «весь во власти тревожных мыслей», художник написал картину «Предчувствие гражданской войны», в которой ярко выразился его трагический дар. Картина, изображающая на фоне предгрозового неба чудовищную «конструкцию» из сцепленных частей человеческого тела, которые, по словам автора, «удушают друг друга в приступе безумия», обладает огромным антивоенным пафосом. Во второй половине 30-х гг. родились подлинные шедевры сюрреализма, – «Осенний каннибализм» и «Испания», в которых художник вновь проявляет себя не только как творец, обладающий потрясающим воображением, но и как необыкновенно талантливый колорист и рисовальщик. Его творчество расцвело в полную силу.

Становясь преуспевающим художником, Дали еще более расширил свою деятельность, украшая витрины магазинов, рисуя в своей неподражаемой сюрреалистической манере эскизы платьев, шляп, украшений и даже диванов.

«Сюрреализм не искусство, но образ жизни», – провозглашал Сальвадор. В эти годы художник в сопровождении своей неизменной Музы, «тайной советницы» Галы, много путешествует, неоднократно посещая Италию, Австрию, Англию. В 1940 г., когда Франция вступила в войну с Германией, супруги уехали на юг, в Бордо, а затем переехали в США на долгих восемь лет. Здесь мастер создал композиции «Мед нежнее, чем кровь» (1941 г.), «Жирафы в огне» (1942 г.), «Лицо войны» (1941 г.), навеянные опустошающими планету конфликтами, а также «Рождение Нового Света» (1942 г.) и «Поэзия Америки» (1943 г.), в которых чувствуется «чарующее влияние» Америки.

В этот период в творчестве Дали наступил поворот, который сам художник объяснил словами: «Я намерен обратиться к классике». Здесь же, в Америке, он написал свою автобиографию, что было довольно редко для человека, которому нет и 40 лет. «Обычно, – пояснял Дали, – писатели составляют свои мемуары, уже достаточно пожив, к концу существования. В противоположность всем, мне показалось, что умнее будет сначала написать мемуары, а затем их прожить». «Тайная жизнь Сальвадора Дали», посвященная «победоносной богине Гале», была опубликована в 1942 г. в США, а спустя 10 лет – во Франции.

С огромным успехом в США проходили многочисленные выставки художника, организованные Музеем современного искусства. Америка полюбила «безрассудного испанца» и его творчество, обрушив на живописца настоящий «дождь из зеленых банкнот». Но в 1949 г. Дали покинул США, возвратившись в

Испанию, в Порт-Льигат, где занялся разработкой религиозной тематики. Большинство картин этого периода изображает вознесенную в ранг божества Галу, которая, даже постарев, не прекращает вдохновлять художника. «Портрет Галы в шарах», «Христос Гала», «Ангел Порт-Льигата» (1952 г.), «Святая Елена в Порт-Льигате» (1956 г.) – все эти полотна представляют жену художника в образе Богородицы, Елены или ангела. В своих произведениях Дали вновь и вновь отдает дань благодарности любимой женщине за ее «повседневное героическое самоотречение».

Начиная с середины 60-х гг., художнику в течение 10 лет позировала экстравагантная красавица Аманда Лир, которую художник изобразил в картинах «Анжелика и дракон», «Святой Георгий и девушка» (1970–1974 гг.) и многих других. В союзе Аманды Лир и Сальвадора Дали многие видели скандальный оттенок, но, несмотря на это, нет сомнений в том, что «исключительной» женщиной для художника всю жизнь оставалась Гала. В 1982 г. судьба нанесла Сальвадору Дали непоправимый удар – он лишился своего ангела-хранителя. Гала умерла в возрасте 88 лет. Месяц спустя после ее смерти король Хуан Карлос наградил художника Крестом Карла III и пожаловал ему титул маркиза. Мэтр, в знак благодарности Испании, преподнес в дар государству последний большой портрет усопшей «Три славные загадки Галы».

Дали скончался спустя семь лет после смерти жены. Последние годы жизни, проведенные без нее, художник, словно «живой призрак» провел в своем музее, в старой башне «Torre Calatea». С марта 1983 г. он навсегда отказался от кисти и карандаша. Картины «Котлеты и спичка», «Китайский краб», «Ласточкин хвост» стали последними работами выдающегося мастера XX в.

«Единственное различие между мной и безумцем в том, что я не безумен», – так не однажды говорил о себе Сальвадор Дали. Его жизнь представляла собой уникальный миф, который художник сам создавал на протяжении долгих лет. С годами интерес к незаурядной личности Сальвадора Дали, к его мифической, легендарной жизни и творчеству не только не ослабевает, а, напротив, растет. В нашей стране произведения Дали особенно популярны, так как многие годы гениальный сюрреалист считался у нас не более чем представителем «буржуазного модернизма».

ДЕГА ЭДГАР (род. 19.07.1834 г. – ум. 26.09.1917 г.)

Полное имя – Эдгар Илер Жермен Дега.
Известный французский живописец, график и скульптор.

«Самый скромный и одинокий мастер XIX века, не имевший ни преданных учеников, ни сильных покровителей. Это индивидуалист и отщепенец, творивший не для общества, а для самого себя», – сказал об Эдгаре Дега русский ученый Я. А. Тугенд-хольд. Действительно, замкнутость этого художника с мировым именем была поистине легендарной. Отшельнический образ жизни живописца, его пренебрежение и даже презрение к славе, «почти болезненная полугордыня-полускромность» способствовали тому, что о личности Дега известно гораздо меньше, чем о ком-либо из его соратников. «Я хотел бы быть знаменитым и неизвестным», – сказал как-то сам художник.

Родился Эдгар Дега в Париже в респектабельной аристократической семье банкира Августа де Га. Его мать была креолкой из Нью-Орлеана. Детство мальчика можно назвать благополучным и спокойным. Во время учебы в лицее Людовика

Великого Эдгар серьезно увлекся рисованием. По разрешению отца в одной из комнат он организовал мастерскую. Август де Га познакомил сына с известными коллекционерами Наказом, Эдуардом Вальпинсом, с гравером и художником Грегорио Сутзо. В 1853 г., уже имея степень бакалавра, юный Дега поступил в мастерскую живописца Феликса-Жозефа Барриаса. В это время в кабинете эстампов Императорской библиотеки начинающий художник копировал гравюры Мантеньи, Дюрера, Рембрандта. Тогда же он написал свое первое живописное произведение – портрет деда по материнской линии Жермена Мюссона. В том же году Эдгар стал студентом правоведческого факультета Парижского университета. Но, увлеченный искусством, через год, вопреки воле отца, он оставил учебу в университете, после чего стал заниматься в мастерской Луи Ламмота, ученика Энгра.

В 1854 г. Дега двадцатилетним юношей поступил в Парижскую школу изящных искусств. Он сблизился с Энгром, мастерство которого не только восхищало Эдгара с детства, но и оказало огромное влияние на его дальнейший творческий путь. «Вот художник, который мог бы посвятить всю свою жизнь только тому, чтобы нарисовать одну женскую руку!» – сказал однажды о своем кумире молодой художник. Впоследствии Дега, как и почтенный Энгр, неизменное внимание в своих картинах уделял точности, ясности и выразительности рисунка, по-своему развив традиции своего наставника.

Эдгар умело копировал сначала в Париже, а затем и в Италии, которую неоднократно посещал, картины Пуссена, Энгра, Гольбейна, Беллини, Тициана, Рафаэля. Его копии настолько точно выполнены, что с трудом отличимы от оригиналов. В Италии молодой живописец посетил Флоренцию, Рим, Неаполь, где изучал искусство мастеров Возрождения. В это время художник не только копировал знаменитых живописцев, но и создавал свои собственные работы, выдержанные в традиционной «академической» манере, в которых темная красочная гамма оживлена лишь несколькими яркими цветовыми пятнами («Портрет госпожи Морбилли, сестры художника»). Тогда же у художника появилась работа, в которой он впервые обращается к современной тематике, к «живой действительности» («Нищенка»).

Вернувшись на родину после очередного путешествия по Италии, Дега открыл свою мастерскую. В начале 60-х гг. он создал портреты Леона Бонна, Терезы де Га, «Автопортрет в расстегнутой блузке», «Голова женщины». Эти работы стали первым «вполне самостоятельным и зрелым выступлением художника». Кроме того, он написал несколько исторических» полотен, почти полностью отвечающих принципам классической

школы («Молодые спартанки», 1860 г.; «Семирамида», 1861 г.; «Эпизод средневековой войны»). Правда, вопреки всем академическим требованиям, Дега придал своим античным героям облик современных людей.

В 1865 г. художник впервые выставился в Салоне, представив свою картину «Эпизод средневековой войны» и получив похвальный отзыв Пюви де Шаванна. Эта выставка, как и все последующие, где он демонстрировал свои работы, была выставкой художников-импрессионистов. Большинство искусствоведов и связывают его творчество именно с импрессионизмом, называя живописца одним из ярчайших представителей этого направления. Другие считают, что, в отличие от импрессионистов, Дега никогда не стремился к изображению пейзажа, являющемуся основой, на которой возник этот художественный метод. Мир природы был для него гораздо менее ценен, чем «человеческая комедия». Живописец работал в основном в мастерской, а не под открытым небом, предпочитая писать жанровые сцены, фигурные композиции и портреты. У него никогда не возникало стремления передать в своих картинах «поэзию трепетной воздушной дымки», как это делали импрессионисты, его больше привлекали эффекты искусственного освещения.

Тем не менее в 60-е гг. Эдгар Дега очень сблизился с импрессионистами. В 1861 г. он познакомился с Эдуардом Мане, и между художниками завязалась своеобразная «дружба-вражда». В 1865 г. Дега написал портрет Мане с женой, играющей на фортепиано, и подарил его своему другу. Однако тому не понравилось изображение жены, и правую часть холста он отрезал. Оскорбившись, Дега забрал портрет обратно и еще долгое время был в ссоре с Мане. «Даже когда Дега и Мане не ссорились по-настоящему, – писал Д. Ревалд в «Истории импрессионизма», – они все-таки имели зуб друг на друга. Мане никогда не забывал, что Дега все еще продолжал писать исторические сцены, в то время как он сам уже изучал современную жизнь, а Дега гордился тем, что начал писать скачки задолго до того, как Мане открыл этот сюжет». Эдуарду Мане принадлежит и такое высказывание по поводу Дега: «Ему не хватает естественности, он не способен любить женщину, не способен ни сказать ей об этом, ни даже что-либо сделать».

Все же в кафе Гербуа, которое в 60-е гг. было излюбленным местом встреч молодых новаторов в искусстве (Ренуара, К. Моне, Базиля, Сислея, Э. Дюранти), Дега «был ближе всех к Мане и по своим вкусам, и по остроумию, которым был так щедро одарен». Он часто бывал в этом кафе, но, как человек замкнутый и

нелюдимый, большую часть времени предпочитал проводить за работой, а не в спорах о судьбах искусства. Этот период в творчестве Эдгара Дега знаменателен тем, что художник оставил историческую живопись и всецело обратился к современным сюжетам. Его все больше привлекает тема скачек. Удивительно точно он передает в своих работах характерные жесты и позы всадников, мимолетные движения лошадей. Художник умеет выявить такие моменты движения, которые дают зрителю ощущение «развития во времени изображенной в картине действительности». Поэтому картины Дега – это не просто изображения обычных жанровых сцен, а удивительно динамичные и напряженные композиции. Многие из картин, которые раскрывают тему ипподрома, принадлежат к числу лучших работ художника («Раненый жокей», 1866 г.; «Жокеи перед трибуной», 1870 г.; «Проездка скаковых лошадей», 1880 г.).

Еще одной основной и излюбленной темой в творчестве художника являлся театральный мир. К ней Дега, завсегдатай театра, подошел совершенно неожиданно для своего времени. Его привлекала не только и не столько праздничная атмосфера театра, сколько его будничная жизнь, каждодневный труд артистов. Живописец изобразил в своих картинах и рисунках то, что наблюдал на спектаклях, репетициях, в гримерных, фойе («Певица с перчаткой», 1878 г.; «М-ль Фиокр в балете "Источник"», 1868 г.; «Зеленая певица», 1884 г.). Важнейшее место в искусстве Дега занимает так называемый «балетный» цикл. Страстный любитель балета, Дега стал первым европейским художником, кто абсолютно по-новому изобразил представительниц этого вида искусства. Рисуя танцовщиц, художник стремился запечатлеть не «показное представление, а то, что ему предшествует и что связано с ним – учение, туалет и отдых балерины» («Танцовщицы на репетиции», «Танцовщица у фотографа», 1878 г.; «Ожидание», 1880 г.; «Две танцовщицы», 1898 г.).

Вершиной не только «балетной» темы, но и всего творчества Дега является картина «Голубые танцовщицы» (1897 г.), относящаяся к поздним работам художника. Это полотно было написано пастелью, которую мастер очень любил, так как при работе ею линия и цвет составляют единое целое. Здесь само радужное мерцание чистых тонов, переданное в различных ракурсах движение танцовщиц вызывают мелодию танца. Композиция этой картины, как и многих других, свободна и кажется фрагментарной – Дега как бы «срезает сбоку» часть фигур, якобы не умещая их в поле зрения. Часто эта манера художника «обрезать» людей и предметы вызывала смех у критиков и обвинения в «неумении» уместить на полотне

желаемое. Они не понимали, что тем самым он стремился дать разбег воображению зрителя, которое «дорисует» недостающее по собственному усмотрению.

Дега стал первым из художников, отображающим в искусстве «своеобразие движений людей в зависимости от их профессии». Он писал не только жокеев, балерин, танцовщиц, но и прачек, гладильщиц, модисток. («Модистки», 1882 г.; «У модистки», 1885 г.; «Гладильщица против света», 1882 г.; «Гладильщицы», 1884 г.; «Прачки, несущие белье», 1877 г.). «Эти розовые краски тела среди белизны белья, среди молочного тумана газа – прелестнейший предлог для белокурого и нежного колорита. И Дега показывает нам прачек одну за другой, выражаясь при этом как бы на их же языке и технически уясняя нам их приемы», – писал Эдмон Гонкур.

В 1880-е гг. живописец часто изображает обнаженных женщин – моющихся, вытирающихся, причесывающихся («Перед сном», 1883 г.; «После ванны», 1883 г.; «Утренняя ванна», 1890 г.). Дега, придерживающегося очень консервативных взглядов в личной жизни, как художника очаровывала и привлекала красота женского тела. Отдавая «обильную дань» излюбленному жанру французской живописи, он, тем не менее, изображал обнаженных женщин совершенно иначе, нежели его предшественники. Написанные им женские образы, полные характера и жизни, художник резко противопоставил «шаблонной и слащавой академической наготе». «До сих пор, – говорил Дега, – нагота изображалась в таких позах, которые предполагали наличие свидетелей. Мои же женщины – честные человеческие существа, не имеющие никаких интересов, кроме тех, что вытекают из их физического положения. Вот одна из них: она моет ноги. Это все равно, как если бы было подсмотрено в замочную скважину».

Цикл работ художник посвятил и обитательницам публичных домов. Серия монотипий, известная под названием «Сцены в закрытых домах», состоящая из пятидесяти листов и найденная уже после смерти художника, шокировала его близких и сбила с толку почитателей таланта живописца. Некоторые из них увидели в этой серии «сексуальную сублимированную навязчивость» Дега. Возможно, высказывание Э. Мане о том, что Эдгар «не способен любить женщину», небеспочвенно. Сюзанна Валадон, неоднократно позировавшая Дега, на вопрос, была ли она любовницей художника, ответила: «Я – никогда! Он слишком боялся! Никогда мужчина не делал мне столько комплиментов по поводу моей кожи, моих волос, моих мускулов акробатки. Он хвалил меня так, как хвалил бы лошадь или танцовщицу… Его восхищение было исключительно духовным…» Всю свою жизнь

Дега так и оставался одиноким: он ни разу не был женат и не имел детей.

В 1875 г. живописец, чтобы спасти брата Ашиля де Га от разорения, был вынужден продать свою коллекцию произведений старых мастеров, которую начал собирать еще в 60-е гг. Лишь в конце 80-х гг., заплатив долги брата, он смог вновь заняться своей коллекцией, лучшую часть которой составили полотна Эль Греко, Энгра, Делакруа, Э. Мане, Гогена, Писсарро и работы японских ксилографов.

С конца 1870-х гг. Дега все чаще предпочитает работать в технике пастели. К сожалению, у него все больше ухудшается зрение, проблемы с которым обнаружились еще в те времена, когда он в период франко-прусской войны служил в артиллерии. С каждым годом художник видел все хуже и потому был вынужден совсем прекратить писать маслом. В 1904–1906 гг. Дега почти ослеп, но продолжал писать крупноформатные изображения балерин. Когда и это стало невозможным, он обратился к скульптуре. Из воска и глины Дега лепил жокеев и балерин, фигурки обнаженных, с болью называя это «ремеслом слепого». С 1912 г. он уже работать не мог. Умер художник 27 сентября 1917 г., его прах был похоронен на кладбище Монмартр.

Эдгар Дега не создал своей школы, для этого он был «слишком большим индивидуалистом». Но «от него пошли» такие известные художники, как Тулуз-Лотрек, Боннар, Вюйар. Творчество Дега оказало воздействие и на Винсента Ван Гога, Анри Матисса, Ван Донгена. В своих произведениях он изобразил все то, что до него в искусстве долгое время считалось запретным и уродливым: окружающую реальность без прикрас, живой быт.

Одинокий, «закрытый» для окружающих, Дега жадно любил жизнь, желая «все узнать, со всего сорвать покровы». Недаром, исследуя его творчество, Я. Тугендхольд написал о художнике: «Отшельник-мизантроп, почти отщепенец, презирающий общество, Дега неудержимо влюблен в жизнь, в самый процесс жизни, во все ее извивы и гримасы, во все то, что для других скучно и банально, а для него всегда прекрасно и таинственно, – ибо он Художник. Этому приятию мира и учит нас его вечное искусство».

ДЕЛАКРУА ЭЖЕН (род. 26.04.1798 г. – ум. 13.08.1863 г.)

Выдающийся французский живописец и график, возглавивший романтическое течение в изобразительном искусстве.

Создатель около десяти тысяч произведений, в том числе около тысячи картин, свыше тысячи пятисот акварелей, литографий, росписей, украшающих дворцы и церкви Парижа.

Делакруа был одним из первых, кто привнес в искусство романтизм и экспрессию. Его замечательные полотна стали отражением мятежного духа бурной эпохи начала XIX в. Современники высоко оценили значение его творчества. Художник Поль Юэ говорил: «Глубокий мыслитель, чудесный живописец, который стоит рядом с Веронезе и Рембрандтом, бок о бок с Гете и

Байроном, Делакруа принадлежит к тем немногим художникам, которые олицетворяют собой эпоху и становятся ее вождями; он останется славой нашей Франции».

Эжен Шарль Делакруа родился в Шарантоне-Сен-Морисе, неподалеку от Парижа, в семье видного политического деятеля

Франции Шарля Делакруа. Однако ряд исследователей полагает, что в действительности отцом Эжена был Шарль Морис Талейран – знаменитый дипломат, министр иностранных дел. Но это предположение имеет лишь косвенные подтверждения. Мать художника – очаровательная Виктория Обен происходила из немецко-фламандской семьи краснодеревщиков-мебельщиков. В свое время прадед Делакруа Ван дер Круз, именовавшийся на французский лад Ла Круа, был придворным мебельщиком при дворе короля Людовика XV.

Детские годы мальчика проходили в высокопоставленной среде, ведь Шарль Делакруа состоял в родстве с богатейшими людьми Франции. Эжен рос нервным и восприимчивым. Вот как французский поэт Бодлер, обожавший всю жизнь Делакруа, писал о нем: «Детство рисовалось ему не иначе как с вымазанными вареньем руками, пачкающими холст и бумагу, или молотящим в барабан, нарушающим размышления, что-то поджигающим и чем-то угрожающим диким существом наподобие обезьяны».

Мальчик был сущим дьяволенком: большая голова в черных кудрях на тщедушном теле, желтоватый оттенок лица, сощуренные глаза. В три года он бросился за борт корабля в Марсельском порту. В другой раз устроил пожар и едва сам не сгорел. Сверстники подтрунивали над его необычайной внешностью, и в детстве он считал себя уродцем. Лишь с возрастом Эжен превратится в интересного молодого человека, всегда изысканно одетого, этакого денди, с великолепными светскими манерами. Его будут любить и обожать многие женщины, а он в свою очередь отплатит им восхищением и преклонением перед их красотой.

С детства Эжен тянулся к музыке. Он брал уроки игры на скрипке у старого органиста, большого поклонника Моцарта. И сам художник всю жизнь будет преклоняться перед гением этого великого композитора.

В Бордо, куда переехала семья Делакруа, под сводами дворца епископа Мерьядека Роанского, где помещалась префектура, которую возглавлял отец, Делакруа впервые познает, что есть Великое. Об этом городе он сохранит самые прекрасные воспоминания.

Префект Шарль Делакруа скончался в 1805 г., искренне оплакиваемый родными и сослуживцами. Он оставил порядочное состояние, но большая часть денег оказалась вложенной в дела какого-то авантюриста. Похоронив мужа, госпожа Делакруа возвратилась в Париж, но, привыкшая к роскоши, она бездумно тратила деньги на туалеты, и после ее смерти, последовавшей в 1814 г., наследство оказалось в безнадежно запущенном

состоянии. Из-за этого между братом и сестрой художника долгие годы будут происходить ссоры и Эжен поневоле окажется участником семейных распрей. Уже тогда он столкнется со скупостью и бережливостью аристократов при всем их внешнем блеске.

Рисовать Эжен начал рано. Сначала он заполнял рисунками страницы ученических тетрадей и блокнотов, подражал карикатурам Карла Верне, офортам Гилерея, Гойи. В доме друга Феликса Гиймарде он увидел «Капричос» Гойи и увлекся их копированием. Десять лет спустя мрачная изысканность «Капричос» окрасит его иллюстрации к «Фаусту», а в «Охоте на львов» прозвучит отдаленное эхо «Тавромахии».

Желанию Эжена стать художником родственники не противились, а, наоборот, усматривали в том наследие знаменитых краснодеревщиков. В девятилетнем возрасте мальчик был отдан в Парижский лицей Людовика Великого. Он был хорошим учеником: прилежным, аккуратным и слегка… кокетливым, подобно всем мальчишкам, воспитанным матерями. Не мог терпеть неряшливых товарищей, как и позже не любил нарочитую небрежность, присущую его собратьям-художникам.

Эжен с друзьями часто ходил в Лувр, любовался шедеврами, восхищался Рубенсом и Тицианом. Но как только открывалась очередная выставка в Салоне, он забывал о музеях – современная живопись сильнее распаляла его воображение. Особенно волновала Эжена картина Гро «Поле битвы под Эйлау», где Наполеон был изображен с пухлым умиротворенным личиком богомолки. Такое видение Наполеона Гро навязал целому поколению. Однако сам Делакруа впоследствии спасует перед изображением легендарного императора и не закончит ни одной из посвященных ему картин.

Летние каникулы Эжен проводил в Нормандии, в аббатстве Вельмон у кузенов Батай. С книгой в руках юноша просиживал один в прохладной тени колонн полуразрушенного замка, вчитываясь в романы – ужасы Анны Радклиф и мелодрамы Пиксерекура – и воображая себя то Сарданапалом, то Гамлетом.

После смерти матери Эжен жил у сестры. Все расходы по опеке она тщательно подсчитывала. Вообще по отношению к деньгам у Делакруа сохранился какой-то надрыв из-за постоянных ссор в доме по этому поводу. Презирая их, он, безусловно, дорожил ими. Деньги делать он не умел, как и быть по-настоящему щедрым.

Лето 1815 г. Эжен провел в Буаксе, в домике, затерянном среди леса. В сырой заболоченной местности он подхватил малярию, а затем что-то вроде хронической ангины, перешедшей

в тяжелый ларингит, который будет мучить его до конца жизни. Семнадцатилетний юноша, один среди лесной глухомани, испытывал приступы тоски. Впоследствии на одном из своих первых полотен, «Тассо в темнице», Делакруа изобразит себя в темной комнате в Буаксе. Отсюда и пойдет черный фон его картин.

В 1816 г. Эжен поступил в мастерскую прославленного художника Герена, где царил дух любезности и благодушия. Спустя несколько лет придворный живописец Гро попытался привлечь талантливого Делакруа в свою мастерскую. Хотя его художественное мастерство и захватило Эжена, но в ученики к нему он не пошел, так как к тому времени познакомился с художником Жерико. Именно он оказал большое влияние на молодого Делакруа, растопил его скованность, помог преодолеть каноны академической школы и стать самим собой. Но влияние Жерико на него было скорее литературным. Техникой рисунка Делакруа значительно больше обязан Гро. Уже в картине «Сарданапал» молодой художник использует всю палитру его цветов – сочетание красного и зеленого, а кроме того, блеск оружия и восточные ткани, которые он затем замечательно воспроизведет в «Алжирских женщинах». К сожалению, у Жерико Делакруа перенял привычку пользоваться в картинах плохо сохраняющимся черным асфальтом. У него же он позаимствовал и один сюжет – «Мазепу», символизирующий смятение духа.

Покровительство Жерико имело практические результаты. Правительство Людовика XVIII заказало Делакруа «Деву Марию» для собора Сакре-Кер. Вторым заказом стали двенадцать полукруглых композиций для столовой Тальма – великого трагического актера. Для того чтобы приступить к изображению «Граций» и «Времен года», Делакруа пришлось основательно изучить в Лувре римские барельефы. В этих фигурных композициях, написанных теплыми тонами, уже чувствовалась рука мастера. Тальма, по-видимому, щедро отблагодарил Делакруа, так как тот временно забыл о денежных затруднениях и мог жить самостоятельно. Он переехал от сестры в мастерскую на улицу Планш. Здесь живописец познакомился с неким Сулье, который ввел его в круг художников-англичан. Все они были молоды, красивы, с жаром говорили о свободе, отечестве, делились сердечными тайнами. Именно в это время Делакруа написал свой романтический автопортрет в одеянии Равенсвуда, возлюбленного героини Вальтера Скотта.

Уехав в Турень, к брату Шарлю, Эжен опять столкнулся с деревенской скукой. Он пытался отвлечься, ухаживая за мадемуазель Лизетт, которая чинила ему сорочки. Но ничто, даже

Лизетт, не спасало этого до мозга костей парижанина от тоски. Прелесть сельской жизни откроется Эжену гораздо позже, в Ноане, благодаря Жорж Санд.

В 1822 г. в Лувре на ежегодной выставке Салона двадцатичетырехлетний художник выставил картину «Данте и Вергилий». Микеланджеловская тема сильного и прекрасного, но трагически скованного человека, была раскрыта в этой картине по-новому, эмоционально, приподнято. Здесь цвет стал одним из главных средств эмоционального воздействия на зрителя. Картину Делакруа пронизывало предчувствие трагедии, захлестнувшее все первое поколение романтиков. Благомыслящая публика всполошилась: от этого полотна веяло отчаянием, следовательно, оно было опасным. Но одно стало несомненным – из учеников Делакруа перешел непосредственно в гении. Не разобравшись, критики возмущенно обрушились на живописное мастерство молодого художника, которое было не по возрасту зрелым. Поклонники Давида упрекали его в пренебрежении линией, трубадурам претила неизящность. Говорили, что Гро и Жерико привели в Салон смерть, а теперь какой-то мальчишка приоткрыл врата Ада, который оказался пострашнее холодного некрополя в глюковском Орфее. Однако картину юного Делакруа приобрело Министерство двора.

1822 г. принес художнику славу и ясное осознание своего предназначения. В этот год он начал вести свой «Дневник», состоявший из двух частей и включавший впечатления и размышления об искусстве. С этого времени начался период наибольшей творческой активности художника, прошедший в работе над огромными полотнами, а также в попытках завоевать положение в обществе, которое, не любя и не понимая Делакруа, все же расточало ему похвалы. Его крупное произведение «Резня на Хиосе» (1824 г.) разделило зрителей на две половины. С большой силой художник передал в нем трагедию греческого народа на острове Хиос, где поработители-турки устроили кровавую резню. Тема борьбы против насилия и угнетения народов нашла отражение и в картине «Греция на развалинах Миссолони».

В 1825 г., после поездки в Англию, Эжен увлекся Байроном. Он создает картины на темы его произведений: «Казнь дожа Марино Фальери» (1826 г.) «Смерть Сарданапала» (1827 г.). Под кистью Делакруа оживают шекспировские образы. Познакомившись с «Фаустом» Гете, он тут же создает к нему серию литографических иллюстраций. Художник также черпает темы из творений Данте, В. Скотта, Сервантеса, античной литературы. Только однажды он обратился к теме современной

Франции, создав картину «Свобода на баррикадах» (1831 г.). К революции 1848 г. он отнесся отрицательно.

В 1832 г. во время путешествия в Марокко дневник Делакруа заполнился записями, многочисленными акварелями. Он работал не покладая рук. В рисунках с натуры – типы марокканцев, их костюмы, предметы быта, южные пейзажи, животные. Посетив Алжир, художник возвращался на родину через Испанию. Его богатейшие путевые впечатления нашли отражение в картинах «Еврейская свадьба в Марокко», «Львиная охота в Марокко», «Марокканец, седлающий коня» и др.

Но особенно раскрылся талант Делакруа в исторической живописи – «Битва при Пуатье» (1830 г.), «Битва при Нанси» (1831 г.), «Взятие крестоносцами Константинополя».

Важнейший раздел в творчестве Делакруа составили также декоративные росписи. В течение трех десятилетий он выполнил большие заказы: оформил потолок Тронного зала Палаты депутатов, украсил ее библиотеку, а также библиотеку Люксембургского дворца плафонами с аллегориями литературы и искусства, создал роспись «Оплакивание Христа» в церкви Сент-Дени дю Сен Сакреман. Большие монументальные работы были выполнены художником в 1849–1850 гг.: Зал мира в Старой ратуше Парижа с росписями на тему «Труды Геркулеса – победителя и умиротворителя», плафон галереи Аполлона в Лувре, плафон «Архангел Гавриил, поражающий Демона» и стенные росписи «Изгнание Иллидора из храма», «Битва Иакова с ангелами» в парижской церкви Сен-Сюльпис. Все они – лучшие образцы европейской монументальной живописи XIX в.

Но, несмотря на многочисленные государственные заказы, публика по-прежнему не понимала художника. Он видел сам, как посетители хихикают, глядя на его картины, и сказал однажды: «Вот уже тридцать с лишним лет я отдаю себя на растерзание диким зверям». Однако на аукционе коллекционеры не боялись набавлять цену: «Убийство епископа Льежского» было продано за 4700 франков, за такую же сумму – «Шильонский узник», «Гамлет» – за 6300 франков. Когда три года спустя цена на «Марино Фальери» достигнет 12 тысяч франков, Делакруа вздохнет с облегчением: наконец-то он избавлен от разного рода унижений, к которым вынуждает безденежье.

В 1855 г. на Всемирной выставке зал изящных искусств был поделен между Делакруа и Энгром – давнишним его соперником. Конфликт достиг особого накала. На выставке было представлено 35 картин Делакруа – все лучшее, что он создал. На стороне Энгра – вся академическая школа. За Делакруа – лишь некоторые друзья и коллекционеры. Однако комиссия приняла решение в

пользу Делакруа. Но безукоризненная порядочность не изменила Эжену: посетив выставку работ Энгра, он найдет в них массу достоинств и честно это признает.

Только с победой Делакруа над Энгром пришло к нему истинное признание. В искусстве Энгр – воплощение мира безмолвия. Мир Делакруа волнуется и шумит: хлопают на ветру знамена, со звоном сталкиваются доспехи, ржут лошади и стонами сладострастия заглушаются предсмертные крики. Но художник предчувствовал, что слава, принесенная ему Всемирной выставкой, недолговечна. Подлинное признание и, как следствие его, деньги пришли к Делакруа лишь на закате жизни. Двор осыплет его милостями, орденская лента украсит его костюм, загородная резиденция Наполеона III раскроет перед ним гостеприимные двери. Но этот двор покажется художнику состоящим из лакеев, обернутых в кружево.

Долгое время темой картин Делакруа будет смерть. Но не столько жестокость, сколько раздумья глядят с его картин. Ведь в жизни он был ярким, запоминающимся человеком. Широта образования, многогранность интересов резко выделяли его из круга других художников. Делакруа пользовался особым уважением не только среди живописцев, но и среди писателей, музыкантов, актеров. Пылкая, увлекающаяся натура, тонкий ум, благородный характер завоевали ему много друзей, в числе которых были Стендаль, Мериме, Бодлер, Жорж Санд, Шопен и многие др.

Дружба Делакруа с Жорж Санд и Шопеном – это тема отдельного увлекательного рассказа. Одно время Делакруа питал к Жорж Санд что-то похожее на любовь, а может быть, и любовь, но дальше дружбы их взаимоотношения не зашли. Жорж Санд могла бы занять в его сердце более значительное место, но он отступил, испугавшись тех бурь, которыми могла грозить эта связь. Художник так и не сочетался законным браком ни с одной из женщин, которые любили его. В доме Шопена он познакомился с очаровательной женщиной, княгиней Чарторыйской, урожденной Марселиной Радзивилл, которой восхищался. И Жорж Санд и княгиня согрели его одиночество нежностью и музыкой. Но сердце Делакруа полностью принадлежало только его любимому другу Шопену. В Ноане художник написал портрет композитора, и незадолго до смерти передал его Лувру с надписью: «Милый Шопен».

В последние годы жизни шкала ценностей Делакруа повернулась на 180 градусов: вместо кровавых расправ он рисовал цветы, животных, любимых и дорогих сердцу людей, вел размеренный образ жизни. Экономка Женни, строгая, властная,

окружила его заботой, вниманием, следила за здоровьем и распоряжалась в доме как полновластная хозяйка. Он же подчинялся всем ее приказам и желаниям. Вместе с Женни он посещал Лувр, рассказывал ей о своих любимых картинах…

По настоянию Женни художник переехал подальше от парижского шума, оперы и… госпожи де Фурже. Теперь он стал жить еще более уединенно, неделями не выходил из дома, здоровье его было сильно расстроено. Но чуть становилось лучше – и Делакруа хватался за кисть и мчался в Сен-Сюльпис работать над росписями. Он постепенно старел. Женни – тоже.

Зимой 1863 г. грипп, перешедший в ангину, надолго приковал Делакруа к постели. Почувствовав себя лучше, он составил завещание. Некогда любившие его женщины попытались занять место у одра умирающего, но он доверял только Женни. «Обещайте, что одевать меня будете сами», – шептал он перед смертью, держа ее за руку. Художник умер 13 августа в 7 утра. Похоронили его на кладбище Пер-Лашез. А через 4 месяца появилось бодлеровское «Творчество и жизнь Делакруа» – прекраснейший из гимнов, которые когда-либо поэзия слагала в честь живописцев.

Делакруа ушел из жизни так же галантно, как и жил, оставив всем, кого любил, с кем дружил, что-либо о себе на память. Его имущество было продано с торгов за неслыханную сумму – 360 тысяч франков. В папках Делакруа нашли около 6000 рисунков. Подобно Микеланджело, лучшее он утаил, раздаривая друзьям тщательно сделанные эскизы.

Остается сожалеть, что Делакруа не оставил после себя учеников. Когда импрессионизм и новое искусство развеяли по ветру романтизм, только один Дега остался верен традициям великого романтика Делакруа.

ДЕРЕН АНДРЕ
(род. 10.06.1880 г. – ум. 8.09.1954 г.)

Известный французский художник, график, театральный декоратор, скульптор и керамист, один из ведущих представителей фовизма, создатель неоклассического направления во французской живописи.

Долгая творческая жизнь Андре Дерена была полна бесконечных сомнений и метаний от модерна к традиционному искусству. Прежде чем прийти к неоклассицизму, он прошел через этап фовизма, увлечение африканским искусством и кубизмом. Дерен быстро увлекался и так же быстро охладевал. Таким же было отношение к нему публики: она то восхищалась его полотнами, то находила их однообразными и скучными, а манеру письма слишком скупой и строгой. Лишь немногие сумели разглядеть в его произведениях напряженную и драматическую индивидуальность большого мастера. Одним из таких проницательных ценителей был Амадео Модильяни, который называл Дерена «фабрикантом шедевров». Другие видели в нем «классика, который всегда не в ладах со своей эпохой».

Жизнь художника была до краев наполнена работой и не

очень богата внешними событиями. Он родился в парижском предместье Шату в семье кондитера. С детских лет Андре отличался любознательностью и усидчивостью и потому по окончании школы был удостоен премии за выдающиеся успехи в рисовании и естественных науках. В 15 лет он впервые взялся за кисть, но на выборе будущей карьеры это увлечение искусством не отразилось. По совету родителей Андре выбирает профессию инженера и в 1895 г. поступает на подготовительные курсы при Политехнической школе в Париже. Но все свободное от занятий время он посвящает рисованию: берет уроки живописи в мастерской Э. Карьера, изучает полотна мастеров XV в. в Лувре, посещает выставки, делает пейзажные зарисовки на пленэре. Первыми «произведениями» будущего художника были картинки для дешевых журналов, подписанные псевдонимом «Буза».

В мастерской Э. Карьера Дерен познакомился с Анри Матиссом, под влиянием которого окончательно решил заняться искусством. В том же 1900 г. он встретился с молодым художником Морисом Вламинком. Они подружились и открыли в Шату собственную мастерскую. Но в 1901 г. Дерен ушел на военную службу. Правда, три года, проведенные в армии, не разлучили его с любимым делом. Времени для занятий живописью у него оставалось предостаточно. Поэтому домой он вернулся с рядом интересных работ, среди которых особенно выделялась картина «Бал в Сюрезене» (1903 г.), изображавшая группу солдат (в ее числе был и сам автор) на танцевальной вечеринке. Родители Андре, до этого не одобрявшие увлечение сына, вынуждены были прислушаться к мнению Матисса о его таланте. Мысль о профессии инженера была забыта, и в 1904 г. Дерен, чтобы получить художественное образование, поступил в Академию Жюлиана (Жюльена).

Лето следующего года он провел вместе с Матиссом и Полем Синьяком в Коллиуре. Здесь художник пишет экспрессивные ландшафты, впервые открыв для себя роль света в живописи. Впоследствии Дерен писал: «Есть два основных пункта, в которых мне мое путешествие сослужило хорошую службу:

1. Новая концепция света, которая состоит в следующем: отрицание тени. Здесь свет очень ярок, а тени очень светлы. Тень – это целый мир ясности и сияния, противостоящий солнечному свету: то, что называется рефлексами…

2. Мне удалось рядом с Матиссом избавиться от укоренившейся во мне привычки к дроблению цвета… Это логично в гармоничной и светлой палитре».

Открытия, сделанные художником, нашли отражение в пейзажах («Шлюпки в Пеке», «Сушка парусов», «Коллиур» и др.),

выставленных им в Осеннем салоне 1905 г. Все они, как и соседствовавшие с ними работы Вламинка, Р. Дюфи, Ж. Руо, Ж. Брака, О. Фриеза и самого Матисса, поражали буйством чистых красок, неожиданным сочетанием контрастных цветов. Пространство в них художественный критик Луи Воксель сравнивал с клетками для диких животных. По аналогии с этим сравнением художники данного направления в живописи стали называться «дикими» – фовистами. Позднее, вспоминая об этом периоде своего творчества, Дерен писал: «Фовизм был для нас испытанием огнем… Краски становились патронами с порохом. Они буквально взрывались от света».

Эти «взрывчатые» работы художника привлекли к себе внимание Амбруаза Воллара. Он купил все произведения Дерена, благодаря чему тот смог отправиться в Лондон. Здесь он создает свои знаменитые виды Гайд-парка, «Танцовщицу» и блестящую серию набережных Темзы. Особенно хороша была «Лондонская гавань» (1906 г.), где излюбленное фовистами сочетание «море – берег – небо» с силуэтами кораблей на переднем плане позволяло наиболее четко передать игру цветовых пятен.

Однако Дерен гораздо раньше своих товарищей отходит от фовизма. Поискам модернистов он все больше предпочитает достижения классического традиционного искусства, которое по-прежнему изучает по картинам старых мастеров в музеях. На этой почве происходит его разрыв с Вламинком, который, в отличие от

Дерена, пренебрежительно называл музеи «кладбищами живописи». Ссора между недавними друзьями зашла так далеко, что вплоть до Второй мировой войны они не хотели даже слышать друг о друге. Это была борьба не только противоположных взглядов, но и разных темпераментов. С 1906 г. каждый из них пошел своим путем: Вламинк остался верен модернизму, избрав в нем экспрессионистское направление, а Дерен от экспериментов с цветом перешел к поиску живописных форм. Интерес к ним возник у художника после знакомства с африканским пластическим искусством. Под его влиянием он начал работать с искаженными и асимметричными изображениями (примером может служить картина «Л'Эстак», 1906 г.). На другом полотне художника – «Тропинка в лесу Фонтенбло» (1908 г.) – деревья еще больше напоминают очертания геометрических фигур.

Вслед за Ж. Браком и П. Пикассо Дерен пытается перейти к многомерному изображению предметов. Созданные им в 1911 г. по заказу владельца галереи Даниэля-Анри Конвайлера 33 натюрморта были сильно приближены к кубизму. И вместе с тем они отчетливо связывались художником с историческими

традициями. В картинах «Окно в парк» (1912 г.), «Выпивохи» (1913 г.), «Шевалье X» (1914 г.) эти элементы живописи XV в. были особенно заметны. Таким образом, Дерен создает свой собственный стиль, называемый им неготическим. В нем он пишет монументальные драматические панно «Тайная вечеря», «Субботний день» (1911–1914 гг.) и др. В отличие от ярких и сочных ранних работ художника, они выдержаны в сумрачном колорите и как будто с отказом от фовизма теряют жизненность. Более строгий и жесткий характер приобретают и композиции многих картин Дерена (пейзажи Касси, «Купальщицы», 1908 г.; «Мост в Канне», «Вид Кадака», 1910 г.). Одной из заслуг Дерена в этот период было то, что он «одним из первых привез в Париж из Толедо и мадридского Прадо ореол Эль Греко». Это было в 1909 г., и открытие «великого испанца» имело большое значение для новой французской живописи.

В годы перед Первой мировой войной многое меняется не только в творчестве художника, но и в его личной жизни. В 1907 г. он женится на Алисе Принсе и покидает Шату. Супруги переезжают в Париж и поселяются на Монмартре. Здесь часто появляются новые друзья художника – Ж. Брак, М. Жакоб, Г. Аполлинер, Ван Донген и П. Пикассо. Отсюда в 1914 г. он уходит на фронт простым солдатом.

Война пощадила художника. Он вернулся целым и невредимым, но долго не мог найти себя, метался от одной манеры к другой, подражая различным мастерам, пока не примкнул к неоклассицизму. Его поиски были продиктованы стремлением вернуться к образам реального мира. Видимо, потому основной тематикой работ этого периода стали обнаженные натуры. Все в том же «музейном» стиле Дерен создает большое количество страстных «ню», женских головок с горячими венецианскими волосами и покатыми античными плечами. Почти все эти работы были небольшого формата, умело скомпонованными и тонко прочувствованными. «Великан, а делает миниатюры», – говорили о нем друзья, намекая на его большой рост и крупное телосложение.

В среде художников Дерена называли «добрым великаном». Он действительно отличался добродушием и отзывчивостью. Друзья вспоминали, как однажды хитрый торговец картинами стал жаловаться ему на то, что его тяжелобольная жена так любит искусство, что любая, хотя бы крохотная вещица Дерена может ее спасти. Доверчивый художник тут же подарил ему одну из «женских головок». А проходя вечером мимо галереи Валотон, увидел ее в витрине. «Не говоря никому ни слова, взял я с витрины «головку» и изо всех сил стукнул дверью», – признавался

потом художник.

Помимо живописных работ Дерен в этот период продолжает заниматься книжной графикой. В созданных им ранее гравюрах к «Разлагающему чародею» Аполлинера (1909 г.), «Шутовским и мистическим произведениям брата Маторель, умершего в монастыре в Барселоне» М. Жакоба (1912 г.) и «Ломбарду» А. Бретона он проявил себя блестящим иллюстратором. В 1919 г. Дерен оформляет сборник стихов Бретона «Гора благочестия».

Но самым значительным произведением художника становится большое панно «Пьеро и Арлекин» (1924 г.). Оно было исполнено в реальных традиционных формах и носило символический смысл. В нем автор как бы противопоставляет необозримое пространство и гигантские пляшущие фигуры персонажей с меланхолическим и тревожным выражением лиц. Это создает ощущение пафоса и патетики, которые словно поднимают театральное представление над жизнью. Обращение Дерена к миру театра было не случайным. В это же время он успешно оформляет спектакль «Объявление» П. Клоделя, балеты для дягилевских сезонов – «Волшебная лавка» и «Веселье женщины», «Соревнование» Ж. Орика и др.

В 30-е гг., когда у критиков и публики обострилась жажда традиционализма, Дерен был провозглашен «самым великим из живущих французских художников». Его восхваляли за эклектизм (сегодня эту черту его творчества, напротив, считают негативной). Однако период славы художника оказался непродолжительным. Вскоре его ландшафты и пейзажи стали называть безнадежно консервативными.

Но Дерен не был амбициозным. Не обращая внимания на мнения, он продолжал работать все в той же лаконичной и суровой неоклассической манере. И лишь в последние годы жизни в его картинах неожиданно стала появляться нарочитая красивость и манерность. Однажды ему предложили сделать ретроспективу его работ в галерее Шарпантье. Но художник сказал, что он работает и открывает забытые вещи, когда будет готов, тогда и сможет выставляться. Так этот проект и не осуществился.

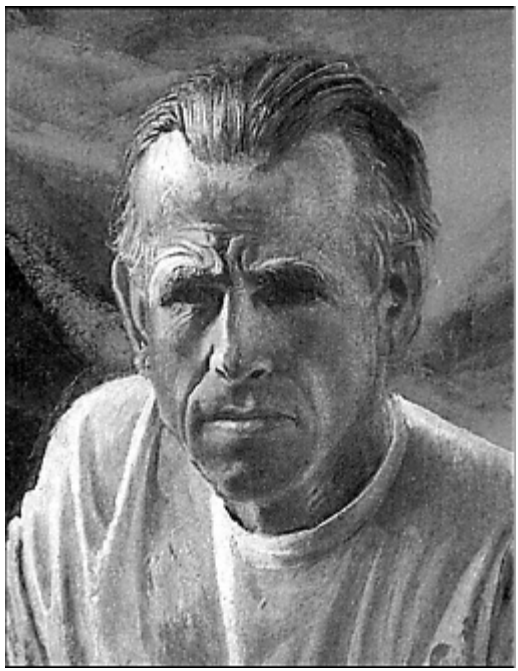
В 1935 г. Дерен приобрел дом в Шамбуси, но после оккупации Франции немцами уехал оттуда. Он бывал в Париже, жил иногда у жены, а чаще у своей натурщицы, которая родила ему ребенка. Мастер отверг предложение нацистов о сотрудничестве, но в 1941 г. вместе с другими художниками принял участие в пропагандистской поездке по Германии. Так же, как и Вламинк, после войны он был обвинен в коллаборационизме и с тех пор почти не появлялся в обществе.

Больной (у него резко ухудшилось зрение), всеми забытый художник продолжал рисовать. Последними его работами стали декорации и эскизы костюмов к «Севильскому цирюльнику» (1953 г.), пейзажи и портреты, напоминающие старую византийскую, венецианскую и испанскую живопись. Написанный им в 1952 г. «Угрюмый пейзаж» ярче всего характеризует чувства, испытываемые в то время художником.

В 1954 г. Дерен был сбит в парижском пригороде Гарше грузовиком. Сразу после смерти ему воздали должное так, как редко воздавали кому-либо из мастеров: большая ретроспективная выставка произведений художника была открыта в Музее современного искусства, другая – в Национальной библиотеке, а в галерее Шарпантье развернута целая панорама из 80 картин.

«Живопись – это маленькая свечка, которой я освещаю вещи, чтобы раскрыть их тайну», – говорил Дерен. Свеча догорела, а тайна творчества художника, ставшего «отзвуком эпохи», до сих пор продолжает волновать зрителей.

ДИКС ОТТО (род. 02.12.1891 г. – ум. 25.07.1969 г.)



Известный немецкий художник и график, один из представителей «жесткого» реализма и экспрессионизма.

Профессор Дрезденской художественной академии (1927–1933 гг.).

Ни один другой немецкий художник не изобразил в своих произведениях столь точно, эмоционально и беспощадно «апокалипсический ад войны», смерть, насилие и нищету, как это было сделано Отто Диксом. Его полотна, пронизанные социально-критическим пафосом, созданные в жесткой реалистической манере, занимают особое место в истории немецкой живописи XX столетия.

Несмотря на принадлежность в разные периоды своего творчества к тому или иному объединению художников, Дике всегда оставался одиночкой, не признававшим никаких табу в искусстве, шедшим индивидуальным путем. Одни называли его «разрушителем», другие – «общественным критиком». Но наиболее точно личность художника охарактеризовал его

соотечественник Юрген Хербст, писавший о нем: «Отто Дике в большей степени принадлежит к числу вакхических, «разгульных» художников, жадных до любого события, которое щекочет нервы, до предела будоражит чувства. Все, что ему довелось пережить, что он повидал, он рисовал, рисовал с невероятной точностью, совершенно без претензий, постоянно оставаясь неумолимым, лишенным каких бы то ни было иллюзий наблюдателем, от которого не ускользает ни одна деталь».

Отто родился в саксонском городке Унтерхауз, неподалеку от Геры, в семье рабочего-литейщика. Уже в школьные годы он проявил незаурядные способности к рисованию. Но средств для получения специального художественного образования не было, и после окончания начальной школы в 1905 г. юноша отправился в Геру, а затем в Песнек учиться на художника-оформителя. Обучаясь декоративному мастерству, он в совершенстве овладел многими техническими приемами, в том числе созданием фризов с помощью светотени. Честолюбивый и не по годам серьезный, Отто хотел быть индивидуальностью. Он мечтал вырваться из ограниченности своей среды. В 1909 г. Дике становится стипендиатом Школы прикладных искусств в Дрездене. Впервые попав в большой город, он охотно разыгрывает из себя денди, не забывая, однако, о живописи.

Первыми самостоятельными работами начинающего художника были ландшафты. Своей динамичностью и колоритом они напоминали картины постимпрессионистов. Другое увлечение молодого Дикса – искусство итальянских мастеров XV–XVI вв. нашло отражение в его «Автопортрете с гвоздикой» (1912 г.), стилизованном в духе итальянской живописи кватроченто. На нем художник предстает серьезным, сосредоточенным, внимательно всматривающимся в окружающий мир. Тогда он еще не знал, что вскоре ему придется столкнуться с самыми страшными проявлениями этого мира. Через два года разразится Первая мировая война, и Дике, прервав учебу, отправится на фронт.

Четыре года войны навсегда запали в его душу. Все, что увидел пулеметчик Дике, часто бывавший в тяжелых условиях ближнего боя, художник Дике большую часть своей жизни беспристрастно изображал в своих картинах. Он говорил: «Война вещь омерзительная, и все же это нечто грандиозное. Мне ни в коем случае нельзя этого пропустить. Нужно увидеть человека в этом состоянии утраченных оков, чтобы что-то знать о людях… Война ведь нечто скотоподобное: голод, вши, грязь, эти сумасшедшие звуки… Войну тоже следует рассматривать как явление природы».

Но, вернувшись с фронта, Дике со всей очевидностью убеждается в том, что и в мирной жизни люди нередко пребывают в том же «состоянии утраченных оков», не менее скотоподобном, нежели на войне. И художник стремится найти такие выразительные средства и живописный стиль, которые помогли бы ему наиболее точно и убедительно раскрыть волнующие темы. В 1919 г., завершив учебу в Дрезденской художественной академии, он получает собственную мастерскую и организует «Дрезденский Сецессион» («Группу 1919»), пытаясь продолжить традиции группы «Мост». В этот период он создает много интересных работ в экспрессионистском стиле, разрабатывая собственную технику и способы изображения. Так, в серии картин из жизни моряков Дике применяет симультанный (одновременный) способ создания образа: центральное место в каждой картине занимает изображение персонажа, а по сторонам даны различные эпизоды жизни моряка – в море, в экзотических странах, в портовых притонах и кабачках.

Другой прием художник использует в картине «Калеки войны» (1920 г.). Чтобы показать обморочное состояние одного из персонажей, он рисует ему второе лицо и руки, контурами указывая на их дрожание. Поверх одежды еще одного калеки пунктирно нарисованы его протезы на шарнирах. Эта и другие картины, показывающие жалкую жизнь изувеченных на фронте людей («Продавец спичек», «Инвалиды войны за карточной игрой», обе в 1920 г.), стали своеобразной прелюдией к главной теме творчества художника – изображению бесчеловечности и ужасов войны.

Но прежде чем прийти к ней, Дике пишет ряд полотен о жизни простых тружеников: «Портрет рабочего», «Рабочий в чердачной комнате» (оба в 1920 г.), «Портрет родителей», «Мать и ребенок» (оба в 1921 г.). В них он нарочито деформирует фигуры и лица персонажей, стремясь тем самым подчеркнуть уродство и несправедливость отношений в обществе, превращающих человека в усталое, безрадостное, рано постаревшее существо без надежды на будущее.

Персонажами картин Дикса становятся и представители буржуазии («Прагерштрассе», 1920 г.; «В кафе», 1922 г.; «Две жертвы капитализма», 1923 г.). Он изображал их в карикатурном ключе, в манере, близкой к мастеру политической сатиры Георгу Гроссу. Но сам Дике вовсе не считал себя политическим художником. По его словам, он всего лишь хотел создавать «объективные, нейтральные и беспристрастные картины».

В 1922 г. художник переезжает в Дюссельдорф. Через год он женится на Марте Кох. Вскоре у них родилась дочь.

В дюссельдорфский период творчества Дике пишет серию замечательных портретов, продолжая осваивать в них «лазурную технику» старых мастеров (портреты танцовщицы Аниты Бергер, 1925 г.; доктора Майера Херманна, коллекционера А. Флехтхейма; жены и дочери; Сильвии фон Харден, все в 1926 г.; Теодора Дойблера, 1927 г.). Выполняет он и несколько картин в духе дадаизма, «изготавливая» их из подручных материалов.

Но главным достижением художника становятся самая известная его работа «Полевые окопы» (1923 г.) и знаменитая графическая серия «Война» (1923–1924 гг.). Картина «Полевые окопы» является лучшим, наиболее искренним и выстраданным произведением Дикса. Показанная в 1929 г. на выставке, она подняла настоящую бурю в общественных и художественных кругах Германии. Один из критиков желчно обозвал ее «комком грязи», а известный немецкий художник Макс Либерман, напротив, заявил, что ее место в Национальной галерее. Картина была приобретена Кельнским музеем Вальраф-Рихартс, но из-за протеста реакционных сил возвращена художнику. Тогда ее попытался приобрести Дрезденский музей, однако и там ее не удалось выставить. В 1933 г. после показа ее фашистами в экспозиции «Вырожденческое искусство» она бесследно исчезла. Исследователи творчества Дикса не без оснований считают, что картина была сожжена фашистами вместе с другими прогрессивными произведениями литературы и искусства.

Сохранившееся описание этого полотна потрясает. На нем изображен покинутый окоп, представляющий собой смесь раскисшей глинистой грязи, разбитых бревен и остатков вооружения с гниющими кусками разорванных тел. Трудно представить более страшную картину гибели и разложения. В этом произведении чувствуется рука серьезного, зрелого мастера. Чтобы добиться точной передачи перспективы окопа, художник, опираясь на опыт кубизма, разработал собственную технику так называемого «кромсания на куски».

Такую же страшную картину всеобщего физического и морального уничтожения человека воссоздает Дике и в 50 – ти листах графической серии «Война». Здесь образы живых людей настолько же лишены всего человеческого, как и подвергшиеся тлену трупы.

Не менее «антиобщественными» считались и полотна Дикса, разоблачающие «джунгли большого города» (триптих «Большой город», 1927–1928 гг.). А картина на библейскую тему «Семь смертных грехов» (1933 г.), где в образе карлика с большой головой, олицетворяющего зависть, он изобразил фюрера, была воспринята как злобная карикатура на национал-социализм.

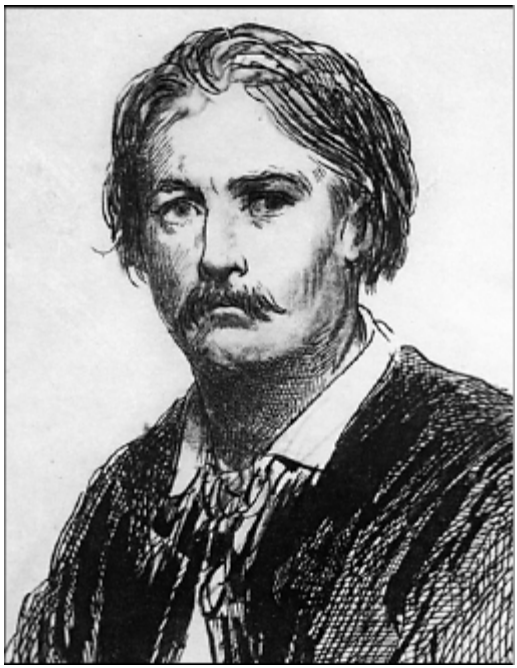
Вскоре после прихода Гитлера к власти художника лишили кафедры в Дрезденской художественной академии и он вынужден был вместе с семьей перебраться в замок своего шурина в Рандегге под Зингеном. Там он в основном писал ландшафты (серия зарисовок на берегу озера Бодензее) и картины-аллегории религиозной тематики («Святой Христофор III и IV», 1938 г.). Дике никогда публично не выступал против фашизма, вел довольно замкнутый образ жизни. Но несмотря на это, в 1939 г., после неудачного покушения на Гитлера в числе «неблагонадежных лиц» арестовали и его. Правда, через неделю художник был отпущен.

Всю войну Дике вместе с семьей оставался в Германии. Незадолго до ее окончания его призвали в «фолькештурм», и буквально через несколько дней, он оказался в плену у французов. В лагере военнопленных художник перерисовывал фотоизображения Шарля де Голля на транспаранты и писал икону для капеллы, а после освобождения работал на покраске автомобилей в Кольмаре.

В последние годы жизни Дике писал библейские сцены («Осмеяние», 1948 г.; «Ессе Homo», 1949 г. и др.). Ему была возвращена мастерская в Дрездене, а его произведения – высоко оценены в Германии и за рубежом. Но достичь уровня 20–30 гг., наиболее плодотворных для его творчества, ему так и не удалось.

Подобно любимому им Ф. Ницше, художник считал мир «чудовищем по силе». К концу жизни это чудовище постепенно поглотило его энергию и дарование, превратив из «разрушителя» устоев общества в разрушенного и опустошенного человека с больной психикой. В 1969 г. Отто Дике скончался в Зингене в возрасте 77 лет от кровоизлияния в мозг.

ДОРЕ ГЮСТАВ
(род. 6.01.1832 г. – ум. 23.01.1883 г.)



Полное имя – Луи-Август-Гюстав Доре.

Выдающийся французский художник, график, иллюстратор, скульптор.

Автор 80 тысяч рисунков.

В январе 1832 г. в Страсбурге, в семье инженера путейца Пьера-Августа-Христофора Доре и его супруги Александрины родился сын, которому было уготовано судьбой стать величайшим иллюстратором XIX века. Своим троим сыновьям родители прочили инженерные карьеры. Но Гюстав уже с четырехлетнего возраста не расставался с карандашом. Если не хватало бумаги, рисовал на стенах и полах дома, использовал вместо холста даже собственные рубашки. Свои карандаши он всегда просил заточить с обоих концов, чтобы надолыпе хватало. Рисовал Гюстав все, что видел: величественные готические соборы, горные громады Вогезов (в 1814 г. семья переехала в Бур), вековые леса, монастыри, руины замков. «Эти зрелища были одним из первых моих живых впечатлений. Они явились теми сильнейшими импульсами, которые образовали мой вкус», – признавался позднее Доре. Величавая природа, манящие

фантастические сказки и легенды, устрашающе-кошмарные детские сны способствовали развитию зрительных образов юного художника.

Рисунок «Плутон и Клит», выполненный мальчиком в 7 лет, уже отличался зрелостью художественного мышления и свободой исполнительского мастерства. Чтобы как-то отвлечь сына от рисования, отец подарил ему скрипку. Оказалось, что Гюстав не только прирожденный художник, но и музыкант с идеальным слухом и талантом импровизатора. Но рисование стало для него делом всей жизни. В листах «Похождения Телемаха» (1845 г.) четко проступили черты будущего стиля художника: переплетение гротескно-фантастического с сатирическим, обилие точнейших деталей, доходящих до натурализма. Потешными героями «Похождений» восхищались и дети и взрослые, узнавая в них черты и повадки горожан Бура. Рисунки были полны движения, озорного юмора, буйной фантазии и свободной выразительности.

В одну из своих поездок в Париж мать Гюстава захватила альбом сына, который показала знаменитому художнику Орасу Верне. «У ребенка есть талант, – сказал тот. – Только будьте осторожны с выбором учителя, ибо легко можно испортить его дарование». Гюстав так и остался самоучкой. Переехав с семьей в 1847 г. в Париж, он втайне от родителей отнес к издателям Оберу и Филипону новую серию рисунков «Подвиги Геркулеса». В свои 15 лет он был принят в «Журналь пур рир» на должность карикатуриста бытовых сцен с окладом в 5000 франков, где проработал почти пять лет.

В это же время юный художник продолжал учебу в лицее Шарлемань, посещал Лувр и Люксембургскую галерею, постоянно бывал в Национальной библиотеке, где просматривал сотни книг. Он делал многочисленные пометки о стилях одежды и оружия, записывал даты. Гюстав никогда ничего не зарисовывал. О его феноменальной зрительной памяти даже в ранние годы ходили легенды. Ему было достаточно один раз пристально рассмотреть открытку, а затем по памяти воспроизвести в своем рисунке все до мельчайших подробностей. А еще юный художник в совершенстве умел импровизировать, например, из элементов одного собора он мог нарисовать десяток непохожих зданий. Но величайшим даром Гюстава был его талант превращать реальные предметы и образы в гротескные или фантастические.

Друзья удивлялись работоспособности подростка. Доре спал всего три-четыре часа в сутки, посвящая остальное время рисованию и общению. Его ближайший друг Ипполит Тэн, впоследствии теоретик искусства, вспоминал о первом посещении

студии художника в 1849 г.: «Там мы увидели огромные картины с фигурами в человеческий рост и большие пейзажи, десятка два, изображающие Вогезы… Эти холсты без рам были расставлены вдоль стен. Он выдвигал их, подобно стеклам магического фонаря, и показывал нам… мы были изумлены этим избытком воображения и мощи. Своей энергией, силой, оригинальностью, блеском и мрачной грандиозностью они напоминали Тинторетто».

Благодаря своему трудолюбию и прирожденному дару Доре в первые же годы своего творчества достиг невиданных высот. Зрители восторгались «Подвигами Геракла» (1847 г.), сериями карикатур «Луи Филипп – экс-король марионеток», «Прогулки в Тюильри», «Жизнь в провинции», «Сельская школа», «Местечковые удовольствия», «Скачки на Елисейских полях», «Купальни» (все в 1849 г.). Во всех рисунках поражало количество действующих лиц и детальная проработка каждого образа.

В 1854 г. появился альбом литографий «Парижский зверинец». Гюстав еще в 11 лет освоил искусство рисунка на литографском камне и с привычным мастерством и сноровкой изображал на своих гравюрах человеческие тени. При помощи светотени художник умело искажал лица, жесты, костюмы, придавая героям звериные черты. Так появились сатирические листы о парижских нравах: «Коршун», «Львица», «Оперные крысы», «Волки», «Павы», «Снегири», «Ночные совы» и др. Все литографии отличались виртуозностью художественного решения. Доре глубоко понимал природу карикатуры, требующей упорной работы на злобу дня, но всегда мечтал посвятить себя живописи и скульптуре.

В 16 лет Гюстав стал самым молодым участником Салона, где выставил два карандашных рисунка, а в 1850 г. – картину «Сосны». Т. Готье, друг и соученик художника по лицею, высоко оценил серию картин маслом «Париж как он есть» за мастерство и реализм. Но графика занимала почти все время художника. В этот период Доре обращается к деревянной гравюре, которая стала для него основным средством выражения. В альбоме «Галльские безумства» (1852 г.) он объединяет карикатуру с иллюстрацией, изображая отдельные эпизоды истории Франции. Используя приемы экспрессивной и сатирической деформации образов, Доре передает атмосферу каждой эпохи в соответствии со стилем времени.

Следующей этапной работой стал цикл из 500 рисунков «История святой Руси». Не всегда верно подходя к историческому материалу, Доре все же создал великолепные листы, полные злой сатиры на царя Николая I и «диких помещиков». Этот цикл

предварил начало деятельности художника как иллюстратора литературных произведений.

Первой работой в новом для Доре амплуа стали иллюстрации к книге Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1854 г.). Художнику была близка ирония писателя, гиперболизация, праздничное безумство книги. Его гротескные герои естественно вписываются в толпы людей, интерьеры, природу. Гениальные в своем решении иллюстрации сливаются с текстовым материалом. К «Озорным рассказам» Бальзака (1854 г.) художник выполнил 425 иллюстраций, используя различные изобразительные манеры для передачи мысли великого писателя. С неистощимым запасом остроумия он создает выразительные живые характеры, темпераменты и нравы бальзаковских героев. Чередуя листовые и маленькие текстовые иллюстрации, дополняя текст заставками и концовками, Доре делает текст и иллюстрацию неразрывно связанными.

Современники не верили, что эта работа была проделана двадцатидвухлетним молодым человеком, ведущим, казалось бы, богемный образ жизни. Художник Ж. Кларети так описывал Доре: «…Уже в 15 лет он стал внезапно знаменитым. У него есть все данные: веселость, энергия, священный огонь, а также… располагающая внешность. Если, пораженные невероятным числом его рисунков, вы вообразите, что их создал некий колосс, трудившийся денно и нощно, вы ошибетесь. Взгляните! Доре небольшого роста, тонкий, живой, элегантный, даже деликатный. Но так много энергии в его сверкающем взоре, так много юмора на его губах… что вы сразу разглядите смелый темперамент, полный жизни и силы, способный к импровизациям. Его глаза временами искрятся, в них видна мечта. Со времен Калло мы не видели такого замечательного графика и новатора».

После выхода в свет «Божественной Комедии» Данте с иллюстрациями Доре (1855 г.) о нем говорили, что он сумел побывать в чистилище и вернуться обратно. В этой работе художник отказался от виньеток и рисунков в тексте, сосредоточив все свое внимание на больших листах. Каждая композиция решена как отдельная картина «реального путешествия». Следуя за Данте в ад, художник «замыкает горизонт». Темная тональность гравюр, тесное, «сжатое» пространство, заполненное то несметными толпами грешников, то одинокими фигурами, – все это характерно для страшных картин «Ада». Оставив позади его пугающие бездны, художник высвечивает широкий и радостный пейзаж «Чистилища» – пышную цветущую природу, ясное небо, необъятную даль. Листы «Рая», полные ослепительного блеска, венчают это грандиозное

создание Доре.

В период работы над «Божественной Комедией» вокруг художника сплотилась группа мастеров-граверов: Н. Пизан, А. Паннемакер, О. Пьердон, К. Моро и другие, так как гравирование такого количества досок отнимало массу времени и сил. Доре раскладывал на огромном столе сразу до 20 досок белого самшита и, «переходя от одной к другой, набрасывал рисунок с быстротой и уверенностью, которые изумляли». «Небрежно набрасывая» в разных местах части предметов, тел, пейзажа, он с безукоризненной четкостью соединял их в сложную многоплановую композицию. Дальнейшую работу проделывали виртуозы-граверы, сохраняя в полном объеме стиль и методику Доре.

Свое свободное время Гюстав посвящал друзьям. Его считали душой общества. В любую минуту от него ожидали розыгрыша или веселого трюка. Гюстав мог войти в зал вверх ногами, веселя друзей клоунскими выступлениями; обладая прекрасным тенором, с удовольствием исполнял тирольские песни, аккомпанируя себе на пианино; устраивал обеды с сюрпризами, не жалея на это выдумки и средств, заработанных ежедневным напряженным трудом.

«Подарком для короля» назвал Сент-Бев книгу «Сказки» Ш. Перро (1862 г.), но это был подарок маленьким читателям от Доре. Он создал для них особый мир, сочетающий в себе гротеск и волшебство, ужасное и смешное. Иллюстрации к сказкам «Золушка», «Мальчик с пальчик», «Кот в сапогах», «Синяя борода» увлекали детей в сказочный мир, наполненный умными говорящими зверями, феями, гномами, великанами и чудесными превращениями. Особую атмосферу в рисунках Доре создавали великолепные пейзажи, интерьеры, оригинальные наряды и предметы быта.

Блестящий талант импровизатора проявил Доре в иллюстрациях к «Приключениям барона Мюнхгаузена» Р. Э. Распе и «Дон Кихоту» М. Сервантеса (обе в 1863 г.). Героев этих книг художник изобразил очень похожими внешне: невзрачные, тощие, смешные вояки. Но если знаменитый враль выходит всегда сухим из воды, веселя читателя своими выдумками, то безумный идальго в рисунках художника вызывает сочувствие. Спокойная сдержанная графика «Дон Кихота» подчеркнула «бесспорно самый печальный образ», но и вызвала грустную улыбку.

60-е гг. были самыми плодотворными в творчестве Доре. В 1864 г. он иллюстрирует «Легенду о Крокелитене» и «Капитана Кастаньет», а в 1865 г. была издана знаменитая двухтомная Библия с 230 рисунками Доре. При всем богатстве воображения

художника гравюры к Старому и Новому Завету отличаются выдержанностью и академизмом. Доре очень серьезно относился к этой работе. Если для всех предыдущих изданий он никогда не делал эскизов, то на протяжении трех лет для Библии были созданы сотни рисунков к каждой сцене. Особенно трудно давался Доре образ Христа – лицо человека, Бога и мученика. В гравюрах к Ветхому Завету все грандиозно и космично: вздыбленные скалы, бездонные ущелья, чудовищные деревья, яркие вспышки света, подавляющая своими масштабами архитектура древних храмов. В иллюстрациях к Новому Завету Доре сдерживает буйство своей фантазии, становясь предельно лаконичным и выразительным. Роскошные фолианты, изданные в Англии, навеки прославили имя художника. Вот уже 135 лет гравюры Доре на библейские сюжеты переиздаются всеми издательствами мира и украшают великую книгу.

Умение Доре «зримо представить слово» сделало его мастером «большого стиля», «художником-проповедником». Он был способен настроить себя на характерную автору тональность. Но до конца жизни иллюстрацию Гюстав называл «побочным делом» и верил, что был рожден для живописи и скульптуры. После сорока лет он начал заниматься акварелью и быстро достиг уровня лучших акварелистов своего времени. Художник сам без труда преодолел тайны масляной живописи. Почти ежегодно в Салонах он выставлял гигантские холсты: «Битва при Альме», «Вечер», «Прерия», «Риччо», «Преториум», «Неофит», «Орфей», «Франческа да Римини». Особое внимание привлекает полотно «Неофит» (1869 г.), наполненное чувством щемящей грусти. Простую, безыскусную композицию, ритмичную монотонность затемненных фигур монахов нарушает освещенное лицо неофита – в нем нет покорности, его грустный взгляд устремлен «в мир». Многочисленные романтические пейзажи Доре исполнены дикого величия и грозной мощи. В скульптурных работах художник чаще всего использовал мифологические сюжеты. Все они монументальны и символичны («Ночь», «Ганимед», обе в 1870 г.).

С 1867 г. начинается лондонский период творчества Доре. Английские издатели Фейрлесс и Бифорт открыли Галерею Доре, которая имела постоянный успех. Но привычный к постоянной работе художник не почивал на лаврах. Он создал 180 гравюр-иллюстраций к книге Б. Джеррольда «Лондон» (1872 г.). В них Доре отразил жизнь английской столицы от самых низов («Улица бедняков ночью», «Драка у кабака в Уайтчеппеле», «Прогулка заключенных в Ньюгейле») до высшего света («Светские дамы на утренней прогулке верхом», «Лодочные гонки»). Одна из потрясающих сцен изображена на гравюре «На лондонском

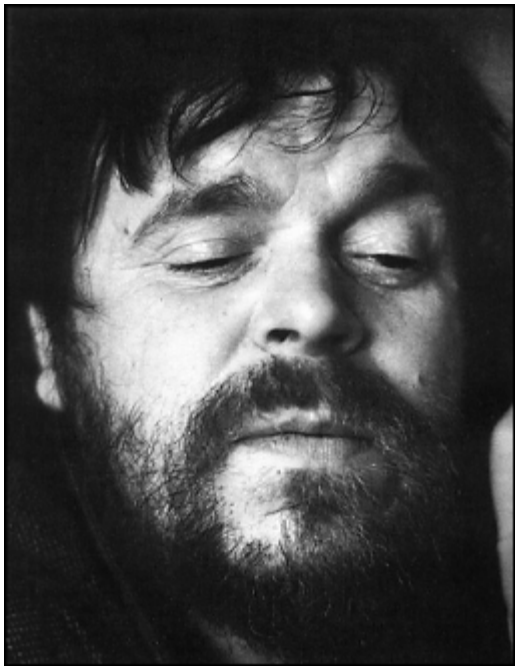
мосту». Группа бродяг расположилась на ночлег на каменной скамье. Настроение безысходности усиливается темным звездным небом и выгнутым парапетом моста, отделяющим бедняков от остального мира. В гравюрах «Обед в Голдсмит-холле» и «Прием в саду Холланд-Хауз» все чинно, чисто и роскошно. Безукоризненные наряды и манеры. Но сколько надменности, спеси и презрения в этих холодных, холеных лицах богачей.

309 картин из цикла «Испания» (1874 г.) тоже далеко не этнографичны. Со свойственным Доре реализмом он рисует то, что видит: крестьянские лачуги, усталых рабочих, красивых цыган, их крайне убогую жизнь. Проникновенно изображает художник любовь испанцев к музыке, танцам, веселью. Доре открывает перед зрителем и панораму природы, достопримечательностей Испании. Циклы «Лондон» и «Испания» стали «графическими энциклопедиями» быта и нравов.

Последними работами тяжелобольного художника были иллюстрации к «Неистовому Роланду» Ариосто (1879 г.), «Ворону» Э. По (издано в 1884 г.) и проект памятника А. Дюма (1882 г.; установлен в Париже в 1884 г.). Об одном жалел умирающий мастер: что не успел создать иллюстрации к произведениям великого Шекспира.

С тех давних лет, когда Доре почти ребенком вошел в круг художников, и до последних дней он не переставал работать, посвящая всего себя творчеству. И хотя Доре-живописца и скульптора затмил Доре-иллюстратор, в памяти благодарных потомков он остался величайшим графиком, давшим зримую жизнь сотням литературных героев.

ЗВЕРЕВ АНАТОЛИЙ ТИМОФЕЕВИЧ (род. 03.11.1931 г. – ум. 09.12.1986 г.)



Известный русский художник-авангардист, большой мастер портрета, пейзажа и натюрморта, создатель циклов графических работ, автор более 30 тысяч произведений.

Участник Третьей выставки молодых художников Москвы и Московской области (1957 г.); многочисленных выставок за рубежом (в Париже, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Сен-Реституте, Пугано, Далласе, Копенгагене, Гренобле, Вене, Западном Берлине, Сент-Луисе, Монжероне, Джерси-Сити, Венеции, Лондоне, Туре, Шартре, Женеве, Денвере и др.).

Обладатель золотой медали VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957 г.).

«Гений человека всегда одновременно и его рок». Эти слова С. Цвейга удивительно точно отражают судьбу Анатолия Зверева, в которой жизнь и творчество составляют единое целое. Художник жил по велению своей гениальности и потому его биография была так же далека от общепринятых мерок, как великое искусство – от обычного добротного ремесленничества.

Превыше всего на свете он ценил независимость и искусство и ненавидел всяческие условности, отнимающие время и энергию у творчества.

В работе самым важным и дорогим для Зверева был процесс «творения» и то впечатление, которое производил он на окружающих. Ведь в отличие от других художников все свои произведения он создавал не в тиши мастерской, а непосредственно на глазах у зрителей, поражая легкостью, артистизмом, неистощимой фантазией и импровизацией. Каждый, кто присутствовал на таких творческих сеансах, соприкасался с чудом, таинством рождения шедевра.

Слава, звания, деньги – все эти желанные житейские атрибуты спокойного и благополучного существования были для Зверева не существенны. И хотя большую часть жизни он не имел своего угла, одежды, нередко голодал и часто бывал битым, никогда не жаловался, не сетовал на свою неустроенность и неприкаянность. И не страдал от общественного непризнания.

Лишь о маленьком отрезке биографии художника можно сказать – «все как у всех», уложив события в обычные рамки анкетных данных: родился, учился, работал. Об этом сам Анатолий Тимофеевич рассказал в «Автобиографии», снабженной причудливым посвящением «Тебе, Тибету» (художник любил вращать корневую структуру слов, придумывая оригинальные логаны). Из нее известно, что родился он в Москве в бедной простой семье: отец – тамбовский крестьянин из старинного рода иконописцев, инвалид гражданской войны, почти лишившийся зрения, мать – рабочая.

О своих детских годах художник рассказывал немногословно: «Учился очень неровно и имел оценки всякие: по отдельным предметам или «отлично», или контрастное «два». Впоследствии мне удалось каким-то образом окончить семилетку и получить неполное среднее образование, чем я гордился перед самим собой, кажется, больше, нежели перед другими. Детство в основном проходило дико, сумбурно… Желаний почти что никаких, кажется, не было».

Живопись вошла в жизнь Анатолия как будто случайно. «Что же касается искусства рисования, – писал он, – то художником я не мечтал быть. Но очень хотелось, чтобы троюродный брат рисовал мне всегда коня. Тем не менее рисование мне, по-видимому, удалось, и впоследствии оно так или иначе прижилось. Когда был в пионерском лагере, не стесняясь могу сказать – создал шедевр, на удивление руководителя кружка: «Чайная роза, или Шиповник», а когда мне было шесть лет (еще до упомянутого случая), изобразил «Уличное движение» по

памяти…»

Это детское «творчество» было прервано войной. Вместе с родителями и двумя сестрами десятилетний Анатолий оказался в Тамбовской области. Потом были трудные годы военной разрухи. И лишь после войны в его альбомчике «появились рисунки черной тушью, исполненные пером». Талантливый подросток продолжал любительские занятия рисованием, живописью, лепкой и гравюрой по линолеуму в московских домах пионеров и студиях для взрослых. А затем пошел учиться в ремесленное училище на маляра.

В 1951 г. Зверев поступил в Московское художественное училище им. 1905 года, но уже с первого курса был отчислен, по одним данным, «из-за внешнего вида», по другим – «из-за богемно-анархического поведения». Видимо, имели место обе причины, так как юноша, живший в тяжелых материальных условиях, действительно выглядел не лучшим образом, а характер имел гордый и независимый.

Звереву ничего не оставалось, как податься в маляры. Он работал в московских парках: благоустраивал детские площадки, красил заборы и скамейки, поправлял песочницы и грибки. Занятий живописью не оставлял. Правда, денег на краски не было, и он зарабатывал их игрой в шашки.

Вот, собственно, и все, или почти все, чем была «богата» житейская биография Зверева. Но вслед за этим началась непростая биография творца, способного, по словам искусствоведа С. Кускова, «превращать в живопись буквально все, что попадало в поле его внимания». Она окружена различного рода мифами, слухами и легендами, наполнена многими интересными, а порой и судьбоносными встречами. Первая из них произошла у Анатолия в начале 60-х гг. в парке «Сокольники» с известным актером Камерного театра Александром Румневым. Этот утонченный ценитель искусства стал свидетелем любопытной сценки. Он увидел, как один из рабочих парка – бледный худощавый паренек в слишком большом для него овчинном тулупе и разных сапогах – хромовом и кирзовом, принес ведра с белилами и киноварью. Подойдя к фанерному щиту, он начал с небрежным артистизмом водить по нему обычным кухонным веником, поочередно опуская его в ведра с красками. И буквально через несколько минут на грязной фанере «поселились» диковинные птицы, яркие и лучистые. Румнев понял, что перед ним – несомненный талант, самородок. Они познакомились.

Александр Александрович стал первым меценатом, принявшим участие в судьбе Анатолия Зверева. Он приютил его у

себя в доме и познакомил со многими представителями художественного мира столицы. Вскоре юноша попал в дом известного коллекционера Георгия Дионисовича Костаки, который был не только собирателем произведений русского авангарда 20-х гг., но и живо интересовался творчеством современных художников московского андеграунда. Именно здесь Зверев начал проводить свои виртуозные художественные сеансы. Рисовал много, жадно, истово, рождая нередко за одну ночь по нескольку десятков работ. Часто присутствовавший на зверевских сеансах известный дирижер Игорь Макаревич вспоминал: «Во время работы Зверев достоин камеры Клузо. Им овладевает исступление: рука, как бы управляемая приказом, выбрасывает бурный поток образов, за которым едва успевает мысль. И такая быстрота переходов мысли, что некоторые картины Зверева тому, кто видит их рождение, представляются художественными энцефалограммами». Это были портреты самого хозяина дома – Г. Костаки и его гостей, представителей московского бомонда и художественной интеллигенции, натюрморты, пейзажи, графические иллюстрации к произведениям литературы.

Художник мог работать чем угодно, используя для этого любые подходящие, по его мнению, предметы. Его коллега Дмитрий Плавинский рассказывал: «Анатолий работал стремительно. Вооружившись бритвенным помазком, столовым ножом, гуашью и акварелью, напевая для ритма: «Хотят ли русские войны, спросите вы у сатаны», – он бросался на лист бумаги, обливал бумагу, пол, стулья грязной водой, швырял в лужу банки гуаши, размазывал тряпкой, а то и ботинками весь этот цветовой кошмар, шлепал по нему помазком, проводил ножом 2–3 линии, и на глазах возникал душистый букет сирени!» Подобным образом Зверев создавал и один из своих шедевров, за который получил золотую медаль на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в 1957 г. Один из американских корреспондентов, бывший очевидцем этого, писал: «Наши рассчитывали ошеломить русских потоком «агрессивных» абстракций. Сняли пенки с самых авангардных течений и всей этой эклектикой надеялись нокаутировать социалистический реализм. Живописный конвейер вертелся без перерыва. Не успев «прикончить» один холст, хватали следующий. Русские растерялись. Такие темы оказались для них неожиданностью. Воспитанникам академистов ничего не оставалось, как доказывать правоту словами. Спорили энергично. Нас обвиняли в уходе от социальных проблем. Мы возражали: сначала научитесь свободно обращаться с материалом! Это продолжалось до тех пор, пока в студии не появился странноватый парень с двумя

ведрами краски и с намотанной на палку тряпкой для мытья пола. Раскатав холст, насколько позволяло помещение, он выплеснул на него оба ведра, вскочил в середину сине-зеленой лужи и отчаянно заработал шваброй. Все не заняло и десяти секунд. Мы замерли от восхищения. У наших ног распростерся огромный женский портрет, исполненный виртуозно, изысканно, с тонким пониманием. Парень подмигнул кому-то из остолбеневших американцев, хлопнул его перепачканной ладонью ниже спины и сказал: "Хватит живописью заниматься, давай рисовать научу!"»

Несмотря на столь ошеломляющую скорость и технику работы, картины Зверева в большинстве своем не были виртуозными поделками. Они поражали мыслью, точностью характеристики, удивительным способом подачи сюжета. В них не было беспредметности, напротив, его живопись отличала фигуративность, узнаваемость, которым не мешали экспрессия и чувственность манеры письма. Особенно интересны в этом отношении портреты матери художника, которые он написал в разные годы. На одном она предстает брейгелевской старухой с обвисшим подбородком и толстыми оттопыренными губами. Гротескность портрету придает преувеличенный до уродства нос с горбинкой. Другой портрет, где она изображена за стиркой белья, полон экспрессии. В нем все – и фигура женщины, и складки одежды, и как бы двоящийся силуэт спины – подернуты рябью, передающей характер движения.

Особым стилевым разнообразием отличаются 34 автопортрета художника. Эти графические работы (тушь, перо) – то импульсивные и мрачные, то гротескные и беспощадные в саморазоблачении, то реалистические.

Во многих работах Зверева проявляется особо темпераментный живописный стиль, который исследователи называют «фигуративным ташизмом». В одном из интервью художник заявлял: «…ташизм, кстати, я изобрел, только никто об этом не знает… еще в ремесленном училище!» Именно в этой манере написаны «Портрет Георгия Костаки» (1956 г.), «Сосны» (1959 г.), «Женский портрет» (1966 г.), портрет «Марфы Ямщиковой» (1979 г.), многие рисунки зверей и животных, которых Анатолий Тимофеевич особенно любил рисовать, а также лепить из серой глины. «Он часто посещал зоопарк, где делал удивительные наброски. Время исполнения – доли секунды. Манера рисования настолько экстравагантна, что разжигает нездоровое любопытство публики. Спящий лев рисуется одним росчерком пера. Линии рисунка – от толщины волоса до жирных, жабьих клякс. Или прерывисты, словно он рисует в автомобиле,

скачущем по кочкам. Характер поз, прыжков животных точен и кинематографичен».

Молва о феноменальных способностях Зверева быстро разнеслась по Москве. Слава его росла не по дням, а по часам. Но знал о нем лишь узкий круг поклонников: произведения художника-самоучки не участвовали в выставках и официальным искусством не признавались. Единственным корифеем живописи, по достоинству оценившим зверевский талант, был Р. Фальк, но ведь и его самого не жаловали «чиновники от искусства». Глядя на работы молодого художника, он изумленно восклицал: «Как умеет он, не видев ни одного экспрессиониста, свободно пользоваться их открытиями! И при этом оставаться реалистом, предметником!.. О, ему не грозит ересь формализма, слишком он психолог. А экспрессионистская манера… Это всего лишь наиболее подходящая форма самовыражения его необузданной натуры». Фальк был прав во всем, в том числе и относительно зверевской необузданности. Своевольный нрав художника проявлялся не только в творчестве. Он никому и ни в чем не подчинялся, даже своим благодетелям. Жил свободно и независимо: мог в любой момент уйти из приютившего его дома, мерзнуть, ходить в обносках, бродяжничать, создавать рискованные ситуации.

Единственным периодом, когда Анатолий вел оседлый образ жизни, было время его женитьбы на молодой художнице Люсе, с которой он познакомился все у того же Костаки. Супруги решили жить в деревне, но очень скоро выяснилось, что жена-горожанка не приспособлена к таким условиям. Зверевы вернулись в Москву и стали жить у родителей Люси. Денег катастрофически не хватало (художник умел работать и совершенно не умел продавать свои картины), но ревнивый Анатолий категорически воспротивился желанию жены устроиться на службу. В семье участились скандалы, и вскоре Зверев оказался на улице. Но это его мало волновало. Всегда находилось жилье, под кровом которого он мог страстно, до самозабвения заниматься своим искусством. Но рядом с этой страстью все чаще появлялась и другая – к алкоголю. Сначала водка была источником вдохновения, поддерживала силу его таланта, еще не успевшего полностью раскрыться, повышала столь необходимую ему работоспособность. Ведь Зверев все больше входил в моду и заказы сыпались со всех сторон. Известный лингвист Галина Маневич писала: «…денно и нощно эксплуатировалась импровизация Зверева, подогреваемая большим количеством алкоголя, к которому был неравнодушен молодой художник. Я сама в начале 60-х видела у Г. Костаки более сотни рисунков

тушью, выполненных Зверевым за одну ночь по мотивам апулеевского «Золотого осла». По степени свободы, остроте ракурса, минимальности линий и капель, оставленных на листе бумаги, их можно сравнить лишь с графикой великих французов – Матисса и Пикассо. Часто происходившие программно-направленные показательные ночные сеансы, конечно, обостряли зрение, возбуждали психику – и обернулись агонизирующей экспрессией».

Художник продолжал творить, не щадя себя. Он создал замечательные иллюстрации к «Сорочинской ярмарке», «Вию», «Страшной мести» и «Мертвым душам» Н. В. Гоголя и несколько трагично-печальных портретов любимого писателя, 36 листов трепетных одухотворенных иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и портрет самого поэта. Но больше всего художник любил рисовать женщин. С трогательной нежностью и теплотой им были выполнены портреты Полины Лобачевской, Натальи Шмельковой, преданного друга и хранительницы его архива, а также вдовы поэта Н. Асеева Оксаны Михайловны Асеевой, ставшей для Зверева «ангелом-хранителем», «солнцем его судьбы».

Бродяга-художник и пожилая «дама из высшего общества» познакомились в одной московской коммуналке, и сразу же прониклись друг к другу особой симпатией. Оксана Михайловна – человек высокой культуры, добрая и отзывчивая женщина – смогла по достоинству оценить и талант, и душевные качества Зверева. Их любовь, несмотря на большую разницу в возрасте, была трогательной, глубокой и необходимой обоим. Возможно, если бы не было в судьбе художника этой женщины с ее теплотой, заботой и огромным терпением, жизнь его могла бы оборваться гораздо раньше.

В последние годы, после смерти Асеевой, психическое здоровье Зверева, подорванное спиртным, особенно ухудшилось. «Казалось, пьянство – естественное состояние его жизни», – вспоминал художник В. Калинин. В 1986 г., после очередного лечения в больнице, Зверев скончался.

«Каждый взмах его кисти – сокровище, – говорил о нем Р. Фальк. – Художники такого масштаба рождаются раз в столетие». Огромное наследие Зверева разошлось по всему миру. Сегодня его картины и рисунки есть во многих знаменитых музеях. Но большую часть своих работ он просто дарил людям, приговаривая при этом: «По рисункам моим и картинам молено видеть и слышать меня».

ИВАНОВ АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ (род. 28.07.1806 г. – ум. 15.07.1858 г.)

Выдающийся русский живописец реалистического направления, большой мастер исторических полотен, автор картины «Явление Христа народу» (1837–1857 гг.).

Наверное, А. Иванову была предопределена судьба художника. Все обстоятельства складывались так, что никем иным он стать не мог. Его окружение жило искусством. Двенадцатилетним мальчиком Сашу зачислили в младший класс Императорской академии художеств. До тех пор он обучался дома. Русскому и иностранным языкам его учила мать, всему остальному – преподаватели академии. Главным наставником был отец, профессор Андрей Иванович Иванов – один из зачинателей исторической живописи в русском искусстве первой трети XIX столетия. Лучшим его учеником был К. Брюллов.

Квартира Ивановых располагалась на Литейном дворе академии, соседями были известные художники и скульпторы С. Пименов, И. Мартос, С. Гальберг. Кроме Саши в семье росло еще девять детей, поэтому шум и суета в доме были привычными.

Когда глава семейства стал старшим профессором и получил большую квартиру с мастерской в главном корпусе академии, ученики не только приходили позаниматься, но и жили здесь.

Саша, как старший из мальчиков, был ближе всех к отцу. От него он унаследовал твердый характер, аккуратность и целеустремленность, глубокую религиозность, преданность искусству и понимание долга. А тот, в свою очередь, видел в сыне надежду на будущее и вкладывал в его воспитание свой талант художника и педагога.

Академия художеств была закрытым учебным заведением, единственной кузницей национальных талантов. Основанная на строгом академизме, она давала замечательную базовую подготовку. Но собственной живописной школы в России не существовало, и после академического курса, который длился 15 лет (9 – в воспитательном училище и 6 – в самой академии), наиболее одаренные ученики уезжали за границу. Тогда это был единственный путь совершенствования мастерства.

В отличие от других учеников, Саша жил дома и работал в мастерской отца. Он замечательно усвоил традиции академического искусства, изучил классические образцы, овладел азами мастерства и, когда пришло время держать серьезный экзамен, получил золотую медаль за картину на сюжет из «Илиады» – «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824 г.). Его дипломной работой, которая дала бы ему право учиться в Италии за счет Общества поощрения художников, стала картина на библейский сюжет «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице хлебодару и виночерпию» (1827 г.). Она принесла Иванову звание художника и большую золотую медаль. Некоторые считали, что молодой выпускник превзошел в ней Брюллова, а кто-то высказал подозрение в значительной помощи отца. Начались неприятности. В работе усмотрели намек на казнь декабристов, потому что автор изобразил на стене темницы египетский рельеф – казнь четырех человек. Если бы это «открытие» не замяли, последствия могли быть печальными, Иванову же предложили сделать новую работу. Он не стал искушать судьбу и обратился к античной мифологии. Сюжет назывался «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры». Идея его была проста: самодержавие расправляется с химерой революции. На эту картину ушло почти два года.

Тем временем в жизнь молодого человека вошла любовь. Предметом его обожания стала дочь г-на Гюльпена – преподавателя музыки в академии. Но по академическим законам женатый художник не имел права на пенсионерскую поездку за границу. Александр стоял перед выбором: он горячо любил

девушку, но не менее страстно хотел учиться. Красноречивым призывом к благоразумию была судьба отца, который вот так же когда-то полюбил Катеньку Демерт и женился на ней, пожертвовав мечтой об Италии. Простой и безродный человек, просто-напросто подкидыш, он в возрасте шести с половиной лет попал из Москвы на обучение в Петербургскую академию художеств, вырос и возмужал в ней, добился высот мастерства и должности старшего профессора, но отсутствие заграничного опыта висело над ним, как дамоклов меч. С начала 1826 г., когда академия перешла из министерства духовных дел и просвещения в ведомство императорского двора, Андрей Иванович опасался не только за свою карьеру, но и за будущее сына.

В конце концов здравый смысл взял в Александре верх. Хотя не без придирок профессоров и проволочек, полотно было закончено. Предстояла разлука с любимой и семьей. В мае 1830 г. Александр покидает Петербург. И очень своевременно. Через несколько месяцев по приказу Николая I Андрея Ивановича в числе четырех самых заслуженных профессоров академии отправили в отставку.

Вначале планировалось, что Александр едет на три года, а вышло – почти на всю оставшуюся жизнь, в которой он так и не обретет семью, всецело посвятив себя творчеству и достижению той цели, которую поставил себе с молодых лет. Еще в академические годы юноша проявлял интерес к истории и теории искусства, следил за современными воззрениями в этой области. Он искренне верил, что искусство способно духовно преобразить человека, а значит, и избавить все человечество от пороков. Идея нравственного обновления мира полностью захватила его. Как искренне верующий человек Иванов считал переломным событием приход Мессии на землю. Перечитывая Евангелие, он нашел сюжет, который еще не разрабатывался в живописи, – на берегу реки Иордан Иоанн Креститель с группой людей наблюдает первое появление Христа. Окончательный замысел сформировался весной 1833 г.

Отныне все, что художник знал, видел и рисовал, было подчинено этой идее, хотя, выполняя предписания петербургских наставников, он делал и обязательные работы. Одной из них была копия с плафона Сикстинской капеллы. Посетив Дрезденскую галерею, художник рисует голову Сикстинской Мадонны Рафаэля (этот рисунок висел в его мастерской всегда), работает в Мюнхене, Вене, Флоренции, Венеции, изучает античные памятники и произведения эпохи Ренессанса. Неповторимая природа Италии и возможность соприкоснуться с подлинными шедеврами вдохновляли его лирическую душу. На таком подъеме

Иванов написал одно из самых поэтичных полотен – «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831–1836 гг.), в котором с наибольшей полнотой воплотил принципы классической живописи: продумал четкую композицию, грамотно разместил фигуры античной красоты, выдержал традиционный колорит. Но уже в этой работе просматриваются реалистические черты, которые впоследствии станут доминирующими в творчестве А. Иванова.

Проект задуманной молодым художником картины был настолько грандиозен, что даже отец отговаривал его, предвидя колоссальные трудности в реализации. Не говоря уже об академии, которую заботила прежде всего дороговизна и неопределенность сроков окончания работы. Иванову не разрешили поездку в Палестину, ограничивали в размерах картины (площадь ее достигала 40 кв. м), но художник упорно настаивал на своем, подчеркивая, что это не икона, а историческое полотно и пишется не для церкви.

Грандиозный замысел требовал огромной подготовительной работы. Чтобы выполнить ее, Иванов экономит на всем и отправляется на север Италии изучать классические произведения, пишет пейзажи и огромное количество этюдов, рисунков с обнаженной натуры. Первой попыткой приблизиться к задуманному полотну была картина «Явление Христа Марии Магдалине», над которой художник работал в 1834–1835 гг. Она была сначала выставлена в Риме, потом отправлена в Петербург и принесла автору звание академика. Успех окрылил Иванова. Но подобной радости испытать ему больше не довелось.

Годами художник искал композицию будущей картины, варианты размещения фигур, тщательно прорабатывал характеры персонажей, модели и детали, рисуя с натуры. Натурная работа все больше приближала его к обычной жизни, к бытовым сюжетам и простым лицам. Даже центральная фигура Иоанна Крестителя была лишена у него академической картинности. И уже совсем немыслимым для традиционной живописи было введение в композицию фигуры раба. Большие сдвиги произошли в изображении людей, усилилась психологическая разработка персонажей. Об этом свидетельствует огромное количество написанных с натуры портретов, преимущественно женских, а также появление на полотне героев, имеющих сходство с Н. Гоголем и самим художником.

Значительные успехи были достигнуты Ивановым в пленэрной живописи. Ряд этюдов и картин из серии «купающиеся мальчики» стали настоящими шедеврами. В них он уделял внимание не только колориту, но и свету, причудливой игре

бликов утреннего солнца. Всему этому Иванова научила Италия, ведь на родине он не написал ни единого пейзажа.

В течение десяти лет в мастерскую художника-затворника никто не допускался, кроме близких друзей: поначалу доброго советчика, датского скульптора Торнвальдсена, затем Гоголя, следившего за ходом работы, позже переехавшего в Рим младшего брата Сергея. Одиночество и бедность были постоянными спутниками художника. Он так и не смог увидеться с родителями (мать умерла в 1843 г., отец – в 1848-м, причем на погребении присутствовала только внучка; академия, в которой он прослужил почти 33 года, не нашла даже денег на похороны). После этих потрясений Александр некоторое время был не в состоянии работать, но все-таки вернулся к картине, осознавая: «Сего труда ни один человек, кроме меня, кончить не может».

Пока шла работа, многое менялось в жизни и в сознании Иванова. Он живо интересовался революционными событиями в Италии, восхищался личностью Д. Мадзини (одного из руководителей движения карбонариев, основателя организации «Молодая Италия», впоследствии главы правительства Римской республики), жадно ловил новости из России. Через друзей А. Герцена, Н. Огарева, И. Сеченова, Д. Щепкина получал интересующую его литературу. Особенно важны были для него новые веяния в толковании библейских и евангельских текстов. Постепенно в нем зародились сомнения, наметился перелом в мироощущении, а отсюда и новое понимание темы картины «Явление Христа народу» – о роли героической личности в жизни народа. В начале 50-х гг. своеобразным толчком к новому постижению смысла своего труда для Иванова стала книга Д. Штрауса «Жизнь Иисуса», в которой содержалась критика прежних воззрений. Она поколебала слепую веру в церковные догматы. И, завершая огромное произведение, художник-подвижник начал сомневаться в его нужности.

Следует упомянуть еще одно знаменательное событие в творчестве А. А. Иванова. В 1845 г. ему предложили создать запрестольный образ «Воскресение Христово» для храма Христа Спасителя в Москве. И хотя этого не случилось (заказ передали К. Брюллову, а потом и вовсе отменили), работа Иванова над эскизами и обращение к монументальной живописи послужили началом нового этапа в его творчестве. Художник со свойственным ему размахом задумывает создать стенную роспись, состоящую из 500 (!) произведений. Так же одержимо он начинает писать заготовки, так называемые «библейские эскизы», раскрывающие общечеловеческий смысл религиозных легенд и их связь с мифологией и, как считал сам художник, отмеченные

«идеями новой цивилизации». Эти работы как будто принадлежали кисти другого мастера. По силе мысли и выразительным средствам они превосходили «Явление Христа». Появившаяся мощь и монументальность делали их далекими от общепринятой трактовки образов. Такие работы, как «Шествие пророков», «Сбор манны в пустыне», «Хождение по водам», «Благовещение», «Проповедь Иоанна Крестителя» и другие, ломали каноны иконографической живописи: простые смертные здесь превозносились до божественного величия, а сверхъестественные существа представали в облике реальных людей. Все это определило собственный стиль художника.

В начале 1858 г. Иванов возвратился в Россию. Он полон планов и идей: думает о создании новой российской художественной школы, не уступающей европейским, об устройстве учебных заведений для молодых художников, мечтает проложить «высокий и новый путь» искусства. Художник опять планирует побывать в Палестине, а затем, поселившись в Москве, построить особое здание (не церковь), посвященное истории человеческих верований и идеологий, внутри которого должны расположиться его фрески.

Удивительно, что столь оптимистичные планы художник строил далеко не в лучшем состоянии духа. Труд всей его жизни «Явление Христа народу», показанный монарху и выставленный в залах Академии художеств, был встречен критикой сдержанно или резко отрицательно. Официальных ценителей пугала новизна живописи Иванова. От него отвернулись при дворе и в академических кругах. Император не спешил давать обещанные за картину деньги. Тягостное чувство, что титанический труд не принес ни признания, ни относительного благосостояния, не покидало художника. Что ждало его впереди?

Ответ на этот вопрос был внезапен и трагичен: 3 июля 1858 г. Александр Андреевич заболел (в Петербурге вспыхнула эпидемия холеры) и через несколько дней умер. Буквально несколько часов спустя посыльный из придворной канцелярии уведомил, что царь приобретает картину за 15 тыс. рублей – это ничтожная сумма – и жалует живописцу орден Святого Владимира.

Память выдающегося художника почтили только друзья, в «Колоколе» был помещен некролог. Скорбели молодые ученики Академии, восторженно принявшие прогрессивные тенденции живописи Иванова. Достоянием широкой публики творчество Александра Андреевича стало только в 1880 г., когда М. Боткин и В. Стасов опубликовали его письма, а Русский архитектурный музей осуществил издание «библейских эскизов». Но по достоинству оценили подвижническую жизнь художника-

новатора, масштаб его личности и значение творчества гораздо позже. Не зря Н. Чернышевский причислил его к «небольшому числу избранных гениев, которые решительно становятся людьми будущего».

КАНДИНСКИЙ ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (род. 04.12.1866 г. – ум. 13.12.1944 г.)

Выдающийся русский живописец и график, один из основоположников и теоретиков абстрактного искусства.

Один из организаторов общества «Синий всадник» и ИНХУКа, организатор художественных объединений «Фаланга», «Общество Кандинского», «Синяя четверка» и др.

Автор теоретических работ «Пункт и линия к плоскости», «О духовности в искусстве» (1911 г.), «Ступени. Текст художника» (1918 г.) и др.

Абстрактное искусство уже существовало, когда Василий Кандинский начал создавать свои творения, но в истории живописи именно ему принадлежит почетная роль «изобретателя» этого направления. И это не случайно, поскольку именно он сумел дать абстракционизму «масштаб, цель, объяснение и высокое художественное качество».

Удивительно, что человек, достигший невероятных успехов в живописи, занялся ею гораздо позже многих своих соратников.

Василию Кандинскому было 29 лет, когда он принял решение оставить успешную карьеру юриста и посвятить себя искусству. А поначалу жизнь этого человека складывалась так, что никто не мог и предположить, что его ожидает судьба всемирно известного художника.

Василий Кандинский, сын торговца чаем, родился в Москве, но детство его прошло в Одессе. В 1871 г., когда родители мальчика развелись, его отдали на воспитание тете. В 1886 г. двадцатилетний Кандинский начал обучаться экономике и праву в Москве. После получения ученой степени, в 1893 г. он женился на своей кузине Анне Чимякиной, с которой развелся в 1904 г.

Поворотным событием в жизни молодого Кандинского стало посещение выставки французских импрессионистов. Именно после этого блестящий правовед решил оставить привычную профессию и обучаться искусству живописи. В 1896 г. он уехал в Мюнхен, который был в то время центром европейского академического образования. В этом городе, названном художником «островком духовного в громадном мире», жил и работал теоретик нового искусства Август Эндель, статьями которого зачитывался молодой Кандинский. «Мы стоим в преддверии совершенно нового искусства, слияние форм которого ничего не представляет, не изображает, не рассказывает, но которое захватывает душу так глубоко, как это способна сделать лишь музыка!» – эти строки Энделя, ставшие пророческими, особо запомнились начинающему живописцу.

Обучаясь у мюнхенских профессоров Антона Ашбе и Франца фон Штука, Кандинский создавал свои ранние произведения, для которых в основном позировали профессиональные модели. Первыми полотнами, в которых воплотилась самостоятельная, «несколько импрессионистическая манера» начинающего художника, стали написанные в 1901–1902 гг. в Швабии и подмосковной Ахтырке небольшие натурные этюды. Те же незамысловатые деревенские и пригородные пейзажи, порой напоминающие полотна И. И. Левитана, художник продолжал писать в 1906 г. в Сен-Клу и в 1908 г. в Мурнау близ Мюнхена. В эти годы появились картины, в которых явственно ощущается близость Кандинского таким мастерам, как И. Я. Билибин, Н. К. Рерих, А. Я. Головин. Композиции, изображающие русские сцены базаров, парусных прогулок, гусляров и грустящих красавиц, художник писал в так называемой «мозаичной» технике декоративной пуантели, столь типичной для эпохи модерна.

В это же время В. Кандинский занимался гравюрой, к которой обратился под влиянием творчества Поля Гогена и Эдварда Мунка. По своему стилю гравюры «Игра на гуслях», «Свет луны»

(1907 г.) близки самым современным исканиям тех лет. Формирующаяся эстетика Кандинского ярко выразилась в серии гравюр «Стихи без слов» (1904 г.), изданных в виде книги, где художник использовал возможности сочетаний изображения, звука и слова.

Полотна «Синяя гора», «Купола», «Пейзаж с лодкой», «Дамы в кринолинах» (все 1909 г.) стали первыми работами, свидетельствовавшими о серьезных изменениях в живописной манере Кандинского. В этих картинах-ландшафтах, для которых были характерны энергичные краски и простые сменяющие друг друга контуры, образы едва угадываются. За счет этого композиции стали весьма близки к абстрактным. Традиционный «пейзажизм» Кандинского, взаимодействуя с поиском «синтетического» стиля, постепенно образует в его творчестве «новые жанры»: впечатления, импровизации и композиции. Сам художник считал, что «впечатления» передают эффект видимой натуры, «импровизации» выражают внутренние впечатления, а «композиции», что особенно важно, представляют их синтез. Слово «композиция», по собственному признанию мастера, звучало для него как «молитва» и вызывало «внутреннюю вибрацию».

Еще летом 1901 г. Кандинский основал художественную группу «Фаланга», в которой стремился воплотить свою мечту о «сообществе творцов». Вообще, необыкновенная организаторская деятельность художника на всех этапах его жизненного пути поражает. Он с гордостью говорил, что «никогда не чуждался общественных дел» и организаторская и преподавательская работа приносила ему неизменную радость. Вслед за первым объединением «Фаланга» художник организовал в разные годы «Новое художественное общество Мюнхена», «Синий всадник», «Общество Кандинского» и «Синюю четверку». Важно отметить, что при создании этих объединений он привлекал художников самых разных направлений, не предъявляя единых эстетических требований. Кандинский всегда был настроен на «интернационализацию передового искусства» и являлся яростным противником националистической ограниченности. С большим уважением художник относился к различным мировым культурам и постоянно изучал их особенности.

Будучи заядлым путешественником, Кандинский побывал во многих странах мира: Австрии, Германии, Швейцарии, Швеции, Голландии, Италии, Бельгии, Египте, Сирии, Турции, Тунисе, Греции. Часто приезжая на родину, он бывал не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и много путешествовал по русскому Северу и другим местам. Художник искренне верил, что именно из

России грядет «постепенное освобождение духа». Как глубоко верующий человек, Кандинский ассоциировал «свет из России» с христианством, «корнем духовности», которое, по его мнению, было сродни тому, что «мы постигаем в искусстве». О русских художниках он говорил как о «принадлежащих русскому народу носителях космополитической идеи». Живописец ценил все русское, навсегда сохранив «любовь к глубокой сущности русского народа». Не случайно его вилла в Мурнау, стены которой были расписаны в русском народном стиле, так и называлась – «русской». О том, чтобы поддерживать в доме «русский дух», заботилась и мать художника, которая жила с сыном в Германии. Еще одной хозяйкой «русской виллы» была художница Габриэль Мюнтер, бывшая ученица Кандинского, ставшая его подругой жизни. Вместе с ней он увлекался теософией, что было крайне популярно в те годы среди людей искусства. Многие термины – «вибрация», «созвучие», «восхождение», ставшие впоследствии ключевыми в теоретических работах художника, он позаимствовал из теософских и оккультных трактатов. Большое воздействие на него оказывали также идеи русского символизма, с которыми он знакомился, ежегодно приезжая в Россию.

Абстракционист Василий Кандинский, тем не менее, особо ценил реалистические традиции в истории искусства. Одними из первых живописных работ художника стали копии полотен В. Д. Поленова и В. М. Васнецова, выполненные в 1888 г. Он мог по памяти нарисовать картины Рафаэля, Пуссена, Хальса, Рембрандта, что однажды и сделал, создав так называемый «воображаемый музей». В наследии прошлого Кандинский больше всего чтил Эль Греко, Рембрандта, Делакруа, Грюневальда. Мало кто в начале XX в. так знал и любил творчество старых мастеров. Досконально он знал и произведения современных живописцев, со многими из которых был знаком лично, а творчество Матисса, Сезанна, Руссо, Руо, Ван Гога ценил особо, находя в нем «связь цвета и рисунка» и «выход в тайну».

Увлекаясь теософией и идеями символизма, Кандинский прочно связал себя с романтической традицией в искусстве. В 1911 г. он создал картину «Романтический пейзаж», о которой говорил впоследствии, что она написана так, как ее смог бы написать «ранний романтик». Художник полагал, что «смысл, содержание искусства – романтика, и мы сами виноваты в том, что ищем ее в истории, рассматриваем ее только как исторический феномен». Именно в «абстрактной, фантастической, музыкальной, поэтической» живописи реализовались концепции романтиков.

По традиции работы Кандинского 1909–1914 гг. считают абстрактными, хотя во многих из них легко угадываются изобразительные элементы, трактованные автором как некие символы. Эти полотна легко отличить от так называемой «Первой абстрактной акварели» которая в действительности, вовсе ничего не изображает. Абстрактная картина была создана после того, как художник пришел к выводу, что предметность как таковая диаметрально противостоит его живописи. Кандинский стремился представить «движения души» посредством одной лишь чистой гармонии цветов, прибегая только к языку знаков и символов. Период с 1909 по 1914 г. в творчестве художника считается, пожалуй, самым интересным, самым экспериментальным и самым интенсивным – только живописных работ за это время он создал более двухсот.

В своих знаменитых «Созвучиях» (1913 г.), состоящих из 38 поэм с 12 цветными и 54 черно-белыми гравюрами, художник сумел синтезировать поэзию, музыку и живопись. Это стало возможным благодаря универсальности его творчества. Ведь помимо живописи и графики Кандинский занимался музыкой, поэзией, был теоретиком искусства. В Мюнхене он вместе с композитором Томасом фон Хартманом и танцовщиком Александром Сахаровым сочинил либретто балета «Желтый звук», а в «Баухаузе» осуществил постановку «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского, в которой взаимодействовали музыка, освещение, пантомима и краски. Кроме того, художник занимался оформлением интерьеров, проектировал модели одежды, создавал эскизы росписей по фарфору, интересовался фотографией и кинематографом. В искусстве будущего он видел «потрясение привычных форм делений и перегородок между отдельными искусствами».

В предвоенные годы в предчувствии мировых катаклизмов Кандинский обратился к библейской теме, что нашло отражение в картинах «Потоп», «Рай», «Трубный глас», «Всадники Апокалипсиса». В начале Первой мировой войны художник вернулся на родину. Там в 1916 г. он познакомился с дочерью генерала Ниной Андреевской, которая через год стала его женой. Словно находясь в раздумьях, писал в то время художник очень мало. Он почти не обращался к абстрактным композициям, напротив, в его творчестве вновь появились полуимпрессионистические пейзажные композиции. Картина «Красная площадь», написанная в 1917 г., своей манерой исполнения напоминает полотна 1908–1909 гг.

После революции 1917 г. Кандинский начал работать в комиссариате народного искусства и стал профессором

Московских государственных художественно-технических мастерских. В 1920 г. в Москве состоялась выставка работ художника. Среди его произведений вновь появились абстрактные полотна («Композиция на белом фоне»). Он вводит в них «геометризированные элементы», которые наметили переход к последней, так называемой «золотой» живописной манере Василия Кандинского. Впрочем, живописью художник все еще по-прежнему занимается мало, уделяя основное внимание организационной, преподавательской и исследовательской деятельности.

В 1921 г., получив разрешение на командировку, Кандинский уехал в Германию. В следующем году он начал преподавать в Веймаре в школе «Баухауз», в которой разрабатывалась концепция создания единого искусства, не имеющего внутренних границ. Здесь же в 1926 г. художник написал свой известный труд «Пункт и линия к плоскости». Его живопись тех лет, для которой стала характерна геометрическая строгость, претерпела заметные изменения. Графические циклы «Малый мир» (1922 г.), «Композиция VIII» (1923 г.), в которых преобладают круги, треугольники и косые линии, существенно напоминают супрематические композиции Казимира Малевича. Новые приемы Кандинский пытался совместить со своими прежними в картинах, которые называл «ландшафтами» («Холодная энергия», «Темный пульс» и др.). В таких полотнах, как «Убежденный» (1926 г.) и «Акцент в розовом свете» (1926 г.), контуры изображения почти полностью разложены на косые и диагональные линии.

В 1928 г., осознав, что связи с родиной оборваны, Кандинский получил немецкое гражданство. Спустя пять лет, после закрытия национал-социалистами школы «Баухауз», художник обосновался в Париже. В нацистской Германии его произведения были причислены к «вырожденческому искусству». В 1939 г. появилась последняя крупная работа Кандинского «Композиция X». Художник продолжал писать до последних дней жизни, экспериментируя, пробуя различные «соединения, сдвиги, ритмы» («Небесная голубизна», 1940 г.; «Сумерки», 1943 г.). Он скончался в 1944 г. в Париже от кровоизлияния в мозг.

Вся творческая деятельность Василия Васильевича Кандинского была направлена на то, чтобы вызвать в людях «радостную способность переживать духовную сущность в материальных и абстрактных вещах». По-своему понимая «ритмы истории искусств», живописец считал, что его искусство получит свою оценку только через сто лет. Но необходимость в художественном наследии Василия Кандинского потомки ощутили гораздо раньше. Сегодня творчество великого

абстракциониста, которого по меньшей мере три страны готовы объявить своим национальным достоянием, знают и ценят во всем мире.

КИПРЕНСКИЙ ОРЕСТ АДАМОВИЧ (род. 13.03.1782 г. – ум. 05.10.1836 г.)

Выдающийся русский живописец, большой мастер портрета, представитель романтизма.

Обладатель золотой медали за картину «Дмитрий Донской по одержаний победы над Мамаем» (1805 г.) и звания академика портретной живописи (1812 г.).

«Кто сказал, что чувства нас обманывают!» – восклицал романтик Кипренский, когда ему вновь и вновь мерещился тот вечный идеал человеческой красоты, найти который было задачей всей его жизни.

Стремление постичь духовное в человеке всегда оставалось сильнейшим в натуре этого художника. Вместе с лицами он старался запечатлеть на холсте души. И не удивительно, что современники О. А. Кипренского, находясь наедине с его портретами, слышали голоса людей: то бас генерала Чаплица, то альт калмыцкой девочки Баяусты.

Друзья запомнили живописца таким: «Был он среднего роста, довольно строен и пригож, но еще более любил делать себя

красивым». На автопортретах Орест Кипренский предстает то мальчишкой-романтиком, то светским франтом, то мастером кисти. Но всем этим ипостасям одинаково присущи взлетающие куда-то в небо брови, непокорные завитки волос и скрывающиеся за ними пылкость и легкомысленность, которые ни на мгновение не покидали творца.

С детства живописца преследовало чувство одиночества. Орест Адамович Кипренский был незаконнорожденным сыном крепостной крестьянки и помещика. Он не унаследовал фамилии ни матери Анны Гавриловой, ни родного отца А. С. Дьяконова, ни отчима Адама Швальбе. На крестины младенцу придумали фамилию Копорский по месту его рождения в селе Копорье вблизи Ораниенбаума Петербургской губернии. И только через шесть лет, когда мальчика отдали в Воспитательное училище, фамилию поменяли на более благозвучную – Кипренский.

Юность Ореста Кипренского прошла в Академии художеств. В 1797 г. он был записан в класс исторической живописи, где одаренных детей обучали строгие старожилы искусства – Угрюмов и Дойен. Ранние рисунки Ореста – «Иосиф и его жена Пентефрия», «Гектор и Андромаха», «Смерть Клеопатры» – выполнены с огромным прилежанием и полностью соответствуют классическому стилю. В традициях классицизма написана и картина «Дмитрий Донской по одержаний победы над Мамаем», за которую О. А. Кипренский в 1805 г. получил первую золотую медаль.

Но еще годом раньше, в 1804 г., этот неугомонный искатель красоты и правды, буйный романтик, пишет портрет приемного отца, Адама Карловича Швальбе. Такого сильного, властного, мужественного характера в соединении с самыми сокровенными душевными порывами еще не знало русское изобразительное искусство. Когда этот портрет экспонировался на выставке в Неаполе (1830 г.), критики признали его шедевром и не поверили в авторство О. А. Кипренского, настолько совершенной была эта картина.

Блестяще окончив академию, двадцатитрехлетний Кипренский с нетерпением вырвался из плена строгого академизма на долгожданную волю. Его манили творческие вечера и балы. Молодой красавец уже предвкушал сладость от улыбок прекрасных дам (ради одной красавицы он даже упадет в ноги императору Павлу и будет умолять, чтобы его взяли в военные). И потому талантливый художник сразу же с головой окунулся в ночную жизнь города, закрепив за собой титул петербургского повесы. Однако веселые развлечения пока еще не мешали упорному труду кистью и карандашом. Портреты А. Р.

Томилова, А. И. Корсакова, И. В. Кусова (все в 1808 г.) писались быстро и легко, талант говорил сам за себя. Мастер радовался и поднимал бокал вина за успех своих картин.

В 1809 г. живописец едет из Петербурга в Москву, чтобы помочь скульптору И. П. Мартосу в работе над памятником Минину и Пожарскому. Здесь все ново для художника: места, люди, нравы. Москва благотворно повлияла на О. А. Кипренского. Он с большим упоением трудится над картинами, возникают прекрасные портреты А. А. Челищева, Е. П. Ростопчиной, Е. В. Давыдова. Последний, правда, писался в деревне Аксинино, куда художника пригласил дядя Дениса Давыдова. Вернувшись в 1812 г. в Петербург, О. А. Кипренский получил за эту и другие картины звание академика портретной живописи.

Плодотворная работа художника продолжается в Петербурге. Персонажами его картин в это время (1812 г.) становятся героические личности – участники минувшей войны: братья Ланские, ополченцы Томилов и Оленин, генерал Чаплиц. Также появляются теплые и душевные портреты дорогих его сердцу людей: Батюшкова, Жуковского, Крылова. Вслед за этим художник преподносит поклонникам целую галерею детских и юношеских портретов.

Мастерство О. А. Кипренского было высоко оценено его современниками. Художника признали гением портрета, о нем без умолку говорили в высших кругах общества, слухи о его популярности достигли Западной Европы. Орест, как дитя, радовался лести, купался в славе, мечтал, что она принесет ему богатство, вечный праздник жизни. Он хотел покорить весь мир и с этим намерением в мае 1816 г. отправился в Италию.

Но родина художников приняла О. А. Кипренского равнодушно. Хотя и здесь о нем знали многие, но того восторга и поклонения, которым он был окружен в России, не было. И спустя недолгое время художник с горечью осознал, что покорить Италию ему не по силам, былой талант отвернулся от него, последними его проблесками были картины 1819 г.: портрет князя Голицына и карандашный портрет княгини Щербатовой, а также «Автопортрет», заказанный для галереи Уффици. Ему не хватало поддержки родной земли, друзей. В кругу соотечественников, русских художников, живших в Италии, он часто скучал, а дружба с лучшими из них – Брюлловым и Тамаринским почему-то не заладилась. И все же, не теряя надежды на успех, Кипренский принимается за картины «Анакреонтова гробница» и «Цыганка с миртовой веткой в руках».

Для их написания он нашел красивую натурщицу с маленьким ребенком. Но вдохновения не было: писал вяло,

стараясь приятностью красок и аккуратностью мазков вызвать восхищение. Однажды утром его красивую натурщицу нашли мертвой. По-видимому, она умерла от ожогов: на ней лежал обгорелый холст, облитый скипидаром. На О. А. Кипренского падают подозрения в убийстве. На него косо смотрят, за его спиной шепчутся, немногочисленные знакомые его избегают. Орест не выдерживает этой травли. Он устраивает осиротевшую дочь натурщицы Мариуччу (Марию Фалькуччи) в монастырь, а сам бежит прочь из Италии. Художник ищет убежища в Париже, но и там за ним ползет зловещий шлейф слухов. И, не имея никакого выбора, в июле 1823 г. он возвращается в Россию. Здесь Кипренский сталкивается с теми же гнусными сплетнями, многие друзья от него отворачиваются, в домах, где он раньше был званым гостем, его больше не принимают. Орест опять одинок, он топит свое горе в вине.

К тому же мода на портретиста Кипренского в России уже прошла, он больше здесь не нужен. Отныне его уделом оставалось писание слащавых и фальшивых картинок с жеманных провинциальных помещиц, скучных богатых людей и равнодушной знати. Однако судьба подарила ему еще одно огромное, последнее в его жизни творческое событие – работу над портретом А. С. Пушкина. Кипренский исполнил ее с большим вдохновением, сознанием исторической ответственности за создание правдивого образа великого поэта. Недаром один из современников отмечал: «Гений Поэта как будто бы воодушевил художника…» В этом портрете проявилось тонкое сочетание выразительности формы с правдивостью, умение показать характер с возвышенным идеалом. Сам А. С. Пушкин высоко оценил эту работу, считая, что именно в ней он запечатлен в своей «высшей типичности», как поэт серьезной и трагической музы.

В 1827 г. Кипренский опять едет в Рим. Он надеется вернуть былую славу. Но вместо нее пришла любовь. Художник полюбил Мариуччу. Молодая девушка чувствовала большую признательность к своему опекуну, но и только. Привязанность заменила любовь. Они поженились, но супружеская жизнь не складывалась. Не приносило удовлетворения и искусство. Былое вдохновение и мастерство не вернулись. Вместо них в жизнь великого Ореста вошли холодное молчание Петербурга, хроническое безденежье и кредиторы. Рано постаревший художник через силу «мастерил» пейзажи с видами неаполитанской бухты и дымящимся на горизонте Везувием или копировал произведения старых итальянских мастеров. Орест понял, что чувства обманули его и идеал, к которому он

стремился всю жизнь, так и остался недосягаемым.

Кипренский стал сильно пить. Здоровье его к тому времени было уже подорвано. И после очередной простуды 5 октября 1836 г. художник скончался. Перед смертью он бредил: «У меня тяжелая кровь. Краски застыли в жилах. Выпустите кровь, она не греет. Она холодит сердце».

Похороны замечательного живописца были очень скромными. Один из его друзей вспоминал: «Жаль видеть стоящий на полу простой гроб с теплящейся лампадой… Прискорбно смотреть на сиротство славного художника на чужбине».

Ни Петербург, ни пресса почти не откликнулись на это печальное событие. Промолчали и многие представители академического искусства. Лишь Александр Иванов, работавший тогда в Италии, с горечью сказал: «Стыд и срам, что забросили этого художника. Он первый вынес имя русское в известность в Европе…»

А спустя столетие К. Паустовский напишет в своем очерке о художнике: «Кипренский прожил короткую жизнь. Она началась блестяще, но окончилась глупо и печально. Россия сжала его за шею и медленно гнула к земле, пока не поставила на колени перед знатью, перед царем и Бенкендорфом. И Кипренский-художник сбился с пути и умер гораздо раньше, чем спился и умер Кипренский-человек». Это и есть истинная оценка творческого пути и судьбы великого Ореста.

КЛЕЕ ПАУЛЬ (род. 18.12.1879 г. – ум. 26.06.1940 г.)

Выдающийся швейцарско-немецкий живописец и график, создатель особого художественного языка, мастер зашифрованных цветовых композиций, один из лидеров экспрессионизма.

Автор более трех тысяч рисунков, картин и акварелей.

Член Мюнхенского объединения «Синий всадник» (с 1911 по 1914 г.).

Участник многочисленных выставок: в Берне (1910, 1930 гг.), в Берлинской галерее Флехтхейма и Нью-Йоркском музее современного искусства (1930–1931 гг.) и др.

Преподаватель «Баухауза» – Высшей школы строительства и художественного конструирования в Веймаре (с 1920 по 1930 г.).

Автор научных и учебных работ «Творческое вероисповедание» (1920 г.) и «Педагогические эскизы» (1925 г.).

Все мы порой в задумчивости водим по бумаге карандашом или ручкой, не обращая внимания на бессознательно рожденный рисунок и уж конечно не считая это творчеством. Для Пауля Клее этот процесс являлся началом большой игры, в ходе которой

создавалась новая вселенная: «Точка приводится в движение и производит одномерную линию. Движением линий создается плоскость, движение плоскости дает объем: пространство, тело, мир». На подобных утверждениях основывалось искусство этого «сумрачного швейцарского гения», считавшегося одним из наиболее оригинальных и изобретательных художников XX века.

Волею судьбы Паулю Клее скорее предназначалось быть творцом миров музыкальных, а не живописных. Пауль родился в Мюнхенбукзее, неподалеку от Берна. Его отец, Ганс Клее, был учителем музыки в кантональной семинарии Хофвиля в Берне. Мать, Ида Мария Фрик, прекрасно пела. С семи лет Пауль начал учиться игре на скрипке. И не безуспешно: в одиннадцатилетнем возрасте он уже выступал в составе Бернского концертного оркестра. Но все же тяга к изобразительному искусству победила даже любовь к Баху, Бетховену и Моцарту.

Дома, в Берне, он стал бакалавром гуманитарных наук. А в 1898 г. юноша отправился в Мюнхен, чтобы получить художественное образование. Сначала он брал частные уроки живописи, а потом поступил в Академию художеств. Здесь его учителями стали Генрих Книрр, Вальтер Зиглер и последователь стиля модерн Франц фон Штук.

Завершив обучение, Клее вместе со своим другом, скульптором Германом Халлером, отправился путешествовать. Рим, Неаполь, Флоренция – города, манящие любого художника природой, архитектурой, творческим наследием классиков. От всего этого у Пауля захватило дух. Но больше всего его поразил… неаполитанский аквариум! Он и не догадывался, что бывают существа такой затейливой формы. Позже Пауль напишет знакомому художнику: «Изучайте естественные пути Создателя… Это – наилучшая школа. Исходя из природы, вы, быть может, придете к собственным формам».

В Берн молодой человек вернулся полный дум о высоких материях. Но здесь ему пришлось столкнуться с будничными проблемами: где начинающему художнику взять средства на существование? Клее вспомнил былое и до 1906 г. работал музыкантом муниципального оркестра. Но изобразительное искусство не бросил: появляются рисунки, гравюры, акварели. Все его работы созвучны стилю модерн, в них чувствуется стремление вырваться из академических рамок. Клее много экспериментировал с цветом, светотенью («Сцена в саду, лейка, кошка, красный стул», 1905 г.). В его ранних работах ощутимо влияние модного тогда Югендстиля с его глубоким символизмом.

В 1906 г. Клее обзавелся семьей. Его супругой стала пианистка Лили Штумпф. Молодожены переехали из Берна в

Мюнхен, где Лили стала зарабатывать преподаванием, а Пауль – сатирическими рисунками. Через год у них родился сын Феликс.

В это время Клее сблизился с мюнхенскими авангардистами, познакомился с Кандинским, Макке, Марком, Явленским, Арпом. Путешествуя по Германии, он изучил творчество Рембрандта и Грюневальда. В 1908–1909 гг. Клее побывал на выставках Ван Гога и Сезанна. Увиденное потрясло художника. Но первая персональная выставка самого Клее, состоявшаяся в 1910 г., не увенчалась успехом. 56 его рисунков и гравюр не вызвали никакого резонанса. Но художник не разочаровался в искусстве и продолжил свои поиски.

«Синий всадник» – так называлось творческое объединение, в которое Пауль Клее вошел в 1911 г. Здесь приветствовалось все новое и в то же время «всадники» не останавливались ни на одном из современных течений. В объединение также входили многие друзья Клее: Кандинский, Явленский, Марк. Создаваемые в этот период художником произведения основывались на личных интуитивных впечатлениях. Их живописные формы были связаны с автоматическими, подсознательными ассоциациями и трактовались в явно нереалистической манере. Хотя до полной абстракции дело доходило редко. Среди работ этого периода наиболее типичной была картина «Мюнхен, центральный вокзал» (1911 г.).

Новую струю в творчество Клее внесла поездка в Тунис. Яркие южные краски Средиземноморья привели художника в восхищение: «Цвет захватил меня. Мне незачем гоняться за ним… это осенило меня в счастливую минуту: я и цвет едины, я – художник», – писал он с восторгом в дневнике.

Цвет и форма – теперь необходимо было достичь равновесия между ними. И Клее погрузился в работу – 40 акварелей, сотни набросков… А тем временем в окружающем его мире намечались большие перемены: начиналась Первая мировая война. Художник не избежал мобилизации. Правда, ему не довелось побывать в окопах. Он занимался канцелярской работой и, как всегда, много рисовал. В его картинах появлялось все больше непонятного. И неудивительно, Клее сам как-то написал: «Чем ужаснее этот мир, тем абстрактнее искусство».

Демобилизовавшись, художник написал эссе об элементах графического искусства, которое затем вошло в его книгу «Творческое вероисповедание» (1920 г.). Теперь он будет уделять немало внимания теории. Ведь был накоплен большой творческий опыт: помимо многих картин незадолго до войны им создано 26 гротескных иллюстраций к «Кандиду» Вольтера.

В послевоенные годы к Клее пришло признание.

Традиционные устои в обществе были подорваны, разочаровавшихся в реальной действительности становилось все больше, и потому интерес к фантастическому и потустороннему в искусстве возрос необычайно. Был издан альбом рисунков Клее, в Мюнхене состоялась его большая выставка. И, что самое важное, Клее предложили работу, а это для отца семейства было не лишним.

Педагогическая карьера Пауля Клее началась в январе 1921 г., когда он в качестве преподавателя впервые вошел в один из классов «Баухауза». Так называлась находящаяся в Веймаре Высшая школа строительства и художественного конструирования. Здесь обучали и художественным, и ремесленным навыкам. Пауль Клее читал лекции по курсам «Материал как цвет» и «Педагогические эскизы». На его картинах того времени чаще всего появлялись простые мотивы: луна, деревья, птицы («Вилла Р», 1919 г.; «Поющая машина», 1922 г.; «Золотая рыбка», 1925 г.). Порой его работы были похожи на рисунки гениального ребенка. Арсений Тарковский так писал о художнике:

Жил да был художник Пауль Клее
Где-то за горами, над лугами.
Он сидел себе один в аллее
С разноцветными карандашами.
Он хотел, чтоб линии и пятна,
Как кузнечики в июльском звоне,
Говорили слитно и понятно.

Появляется в работах Клее в этот период и «сложная геометрия»: углы, перспективы, параллели («Сцепление», 1920 г.; «Точка поражения», 1922 г.; «Гора зимой», 1925 г.). Кубические приемы для него – это не способ изобретения окружающего мира, а возможность для новой игры, игры с формой. Причем, как он считал, художнику необходимо отказаться от заранее продуманного плана. И названия картинам он давал, не опираясь на сюжет, а по вдохновению. Говорят, на стенах мастерской Клее висели незаконченные или готовые, но еще безымянные картины. Художник часто проходил мимо них и иногда улавливал на одном из полотен какую-то новую черту, что-то похожее на некий предмет. Его именем работу и «крестил». Бывало и такое, что Клее просто-напросто разрезал готовую картину на части, а потом по типу коллажа собирал новую, уже абсолютно не похожую на прежнюю. Он много экспериментировал с техникой живописи, создавал картины, элементами которых были полосы и решетки,

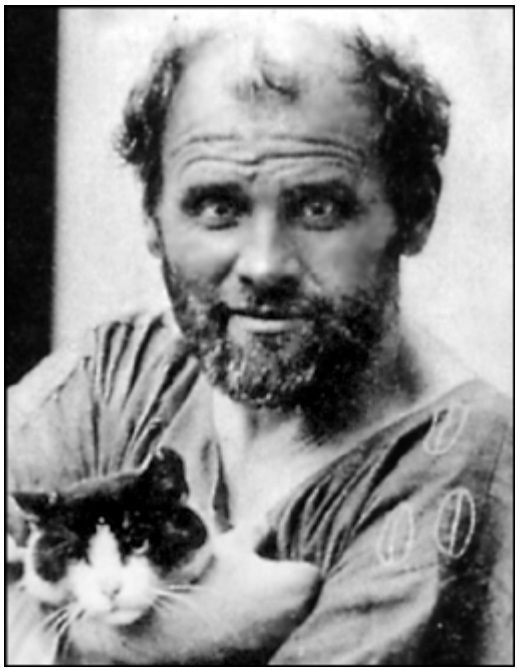
как, например, на полотне «Главные и окольные пути» (1929 г.). Писал художник восковыми, масляными, клеевыми красками по джутовой или бумажной основе.

В 1928 г. «климат» в «Баухаузе» изменился. И не в лучшую сторону. В 1931 г. Клее ушел из этой школы в Академию техники живописи в Дюссельдорфе. Но когда пришли нацисты, любое далекое от реализма искусство было заклеймено как дегенеративное. И Клее, один из «дегенератов», вынужден был уехать в Швейцарию.

Там он тяжело заболел. Редкое кожное заболевание – склеродермия – привело к ограничению мускульной подвижности. Для художника, работа которого заключается в точных, едва уловимых движениях рук, это было подобно смерти. Но Клее все равно рисовал. Картины этого периода отличают широкие движения кисти, укрупнение форм («Революция виадуков», 1937 г.). Однако его творчество все больше приобретало мрачный оттенок. Художник предчувствовал смерть («Проект», 1938 г.; «Мрачное путешествие на корабле», 1940 г.; «Смерть и пламя», 1940 г.). Кажется, что плоскость многих его работ словно треснула. Этого эффекта Клее достигал несколькими росчерками черной краски («Игра на литаврах», «Раненый»). Символы сменились музыкальным ритмом рун, знаков, идеограмм. Изображение было похожим на стенографирование. Все чаще на полотнах живописца появляется фигура летящего ангела.

Клее умер в возрасте шестидесяти лет в Муральто, под Локарно, так и не получив швейцарского гражданства. Оно было присвоено художнику на следующий день после смерти. Поздно. Он отправился туда, куда так стремился прийти в своем творчестве – по ту сторону реальности. Художник считал, что искусство «не передает только видимое, а делает зримым тайно постигнутое». И потому его произведения, погруженные в истоки художественного вдохновения, стали началом современного искусства. «По-сюсторонне меня не постичь. Ибо как раз пребываю средь мертвых и среди не рожденных. Несколько ближе к Вселенной, чем водится. И все же недостаточно близко…» – такая надпись высечена на могиле выдающегося мастера живописи XX века.

КЛИМТ ГУСТАВ
(род. 14.07.1862 г. – ум. 6.02.1918 г.)



Известный австрийский художник, портретист и пейзажист, один из главных представителей венского стиля модерн, большой мастер аллегорических композиций и монументальной живописи.

Почетный член Венской и Мюнхенской академий (1916 г.).

Президент Объединения художников Австрии «Венский Сецессион» (с 1897 по 1905 гг.), основатель (1906 г.) и президент (с 1912 г.) Союза австрийских художников.

Обладатель почетных наград: «Золотого Креста за заслуги» (1890 г.), золотой медали за панно «Философия» на Всемирной выставке в Париже (1902 г.).

Творчество Густава Климта соединяет в себе две противоположные тенденции в австрийской живописи конца XIX в.: традиционную историческую и импрессионизм. Всю жизнь он старался примирить эти два направления между собой и создал в результате на их основе свой собственный стиль. Подверженный частым депрессиям, сдержанный и замкнутый в жизни, художник был предельно открыт и откровенен в своих картинах, которые привлекают интимностью, возвышенным и чувственным восприятием мира, тонким проникновением в

женскую психологию. Недаром многие венские дамы – и рафинированные аристократки, и чопорные жены крупных буржуа – мечтали о своем портрете кисти Густава Климта. Только в его исполнении их «высокоморальные черты» светились на полотне чувственным эротизмом.

Но до того, как стать «поэтом венской сексуальности», Густав, сын небогатого гравера, обучался в Школе прикладного искусства. Его ожидала судьба ремесленника, продолжателя семейных традиций. Вряд ли юношу привлекала такая перспектива: отец на ювелирном деле разорился, и в памяти Густава еще свежа была память о бедности детских лет.

В Школе прикладного искусства студент Климт делал большие успехи. Вместе со своим братом Эрнстом и художником Францем Матчем они получали немало заказов. В 1879 г., например, друзья работали над эскизами к праздничному шествию в честь серебряной свадьбы императора Франца Иосифа и императрицы Елизаветы. Руководил работой Ханс Макарт. Этот венский художник сыграл немалую роль в становлении таланта Густава Климта. Мастер исторической живописи, Макарт отдавал предпочтение огромным декоративным полотнам. В них было что-то от Рубенса и венецианских художников. Броскость, игра красок, стремление вырваться из привычных рамок – все это унаследовал Климт от учителя. Достаточно взглянуть на его ранние работы «Басня» (1883 г.) и «Идиллия» (1884 г.). Созданные по заказу в студенческие годы, они еще тяготеют к классическому стилю.

В 1884 г. учитель умер. Его место по праву занял достойный ученик. Закончив школу, Климт стал, подобно удачливому ремесленнику, зарабатывать своим умением деньги. И немалые. Хватало, чтобы поддерживать семью и снимать общее с Эрнстом и Францем ателье. Заказы к друзьям поступали разные. В основном это было оформление интерьеров театров – как провинциальных (в Райхенберге, Карлсбаде, Фиуме), так и центральных (Румынский национальный театр в Бухаресте, венский Бургтеатр). В 1891 г. фирма Климт-Матч занялась оформлением Венского музея истории искусств. Необходимо было показать развитие искусства всех времен и народов. В картинах, сделанных именно по этому заказу, следует искать корни увлечения Климта древними орнаментами, мозаикой, золотой и серебряной чеканкой.

А немного раньше, в 1888 г., художнику поручили увековечить на картине старый венский театр. Он назвал ее «Зрительный салон старого Бургтеатра» и «поселил» на ней знаменитых представителей науки и культуры, а также высшего

света столицы. Климт нарисовал здесь около ста маленьких, но узнаваемых портретов современников. Мастерскую художника буквально осаждали желающие попасть по ту сторону рамы. Старания Густава и его компаньонов не пропали даром. За эту картину, а также оформление стен и потолков лестничных клеток Музея истории искусств на Рингштрассе каждый из них был награжден в 1890 г. «Золотым крестом за заслуги» и Императорским призом.

Дела фирмы шли замечательно, но в 1892 г. умер Эрнст Климт. Компания распалась. Свободный художник Густав Климт оказался на перепутье: импрессионизм и неоимпрессионизм, символизм и натурализм. Какое из художественных течений выбрать? Может быть, «югендстиль»? Соединяя новейшие направления в живописи и традиционное немецкое народное искусство, он противопоставлял себя как консервативному академизму, так и «бесформенному» импрессионизму. Густав Климт стал адептом «югендстиля» в Австрии. В 1897 г. он организовал и возглавил «Венский Сецессион» (от лат. secessio – уход) – творческое объединение художников, целью которого было «живое взаимодействие художественной жизни Вены с современным передовым зарубежным искусством». Сецессионисты стали издавать журнал «Ver sacrum» («Весна священная») и открыли новый выставочный зал.

Первой сецессионной работой Климта стала аллегория «Трагедия» (1897 г.). Мрачная, выполненная черным мелом и пером, она несет глубокий философско-символический смысл: за трагической театральной маской скрывается не менее угрюмое лицо реальной жизни.

В 1898 г. рождается «Афина Паллада», ставшая впоследствии символом Сецессиона. На картине – первая из климтовских «роковых» женщин, женщина-демон. Любопытно, что на нагруднике Афины была изображена голова Горгоны, которая показывает язык критикам Сецессиона.

Совсем другим настроением пронизан написанный в том же году «Портрет Сони Книпс». Красивая хрупкая женщина в легком воздушном платье. Ни следа иронии, ни тени надменности. Картина полна характерных для произведений Климта лиризма и импрессии с легким оттенком меланхолии. Вскоре портреты стали главной статьей доходов художника. Неплохой рекламой для роста его популярности как портретиста стал скандал, связанный с выполнением трех панно для потолка актового зала Венского университета. Изображенные на них женские фигуры, которые должны были символизировать философию, медицину и юриспруденцию, возмутили заказчиков. Несколько профессоров

университета написали в петиции Министерству культуры и образования о том, что художник «имеет неясные представления, выраженные в непонятных формах». А критики заявили в один голос, что «это порнография, а не живопись!». Их испугала сквозившая в картинах неприкрытая подсознательная (почти по Фрейду) сексуальность. Может быть, поэтому никто из них не уловил символического значения изображенных Климтом фигур, воплощенного им в цвете. А между тем, художник менее всего стремился в этих аллегорических фигурах «к живописанию человеческой плоти». Каждая из них имела глубокий философский смысл: так, переливы теплых красноватых тонов в фигуре «Медицины» олицетворяли поток человеческой жизни, а синий шлейф ее одеяния – идущую ему на смену смерть.

Эти полотна так и не заняли своего места в университете: Климт вернул аванс заказчикам и забрал их. На Всемирной выставке в Париже одно из них – «Философия» – получило золотую медаль. Однако после этого случая художник стал отказываться от государственных заказов. В одном из интервью он признавался: «Довольно цензуры. Я обойдусь своими силами. Я хочу освободиться. Хочу отделаться от этих вздорных пустяков, сдерживающих мою работу… Я отклоняю любую государственную помощь и заказы».

Изображение мира как слепой силы, замкнутой в бесконечном круге рождения, любви и смерти, становится главной темой в творчестве художника. Особенно отчетливо она выражена в его портретах и аллегорических композициях. На одной из них – «Юдифь и Олоферн» (1901 г.) – чувственная красавица держит в руках отрубленную голову мужчины. Тем самым автор как бы подчеркивает, что женская любовь может нести не только неземное блаженство, но и смерть. Женщина, с которой была написана Юдифь, тоже, видимо, принесла художнику немало и наслаждений, и страданий. Адели, жена банкира и промышленника Фердинанда Блох-Бауэра, наверняка любовница Климта, единственная удостоилась неоднократного появления на полотнах мастера. Но несмотря на многочисленные увлечения и связи, единственной дамой сердца Густава Климта всегда оставалась Эмилия Флеге, сестра жены его покойного брата, хозяйка модного салона. Они не были женаты, но проводили вместе много времени. Эмилия сопровождала художника в его путешествиях во Францию и Испанию. Многие исследователи жизни и творчества Климта считают, что между ними была платоническая любовь. На портрете она изображена стройной, изысканной дамой с глазами интеллектуалки, гордым поворотом головы. В этом эстетически возвышенном облике

ощущается глубокое уважение, которое испытывал художник к модели.

С этой картиной связан новый этап в творчестве Климта. Все больше и больше места в его работах начинает занимать орнамент, вытесняя фигуру самого человека, оставляя только лицо и руки. Климт часто использует золотые краски, и выполненный ими геометрический рисунок, струясь и переливаясь, как бы рождает чудесную мелодию.

Еще одной темой творчества художника стала очищающая власть искусства. Она звучит в картинах «Аллегория музыки» и «Шуберт за роялем», созданных в 1898–1899 гг. для Музыкального салона во дворце мецената Николауса Думбы. Один из современников Климта утверждал, что «Шуберт за роялем» является самой замечательной австрийской картиной. Поэтому не случайно, когда в 1901 г. сецессионисты задумали создать храм Бетховена, именно Климту было предложено сделать для него росписи. Все началось с выполненного немецким скульптором Максом Клингером памятника композитору. Выставочное здание Сецессиона, в котором его установили, решено было преобразить. Климт создал для него «Бетховенский фриз». Он был посвящен Девятой симфонии композитора. 34-метровой длины роспись, состоящая из четырех сцен, заняла три стены. Левая часть фриза называлась «Тоска по счастью»: страдающее человечество просит помощи у рыцаря. В центре были изображены «Враждебные силы»: Тифей и его дочери Болезнь, Безумие, Смерть, Буйство, Разврат и Излишество. В стороне от них – женская фигура, символизирующая Скорбь. На правой стене – мир радости и блаженства, который достигается при помощи искусства. И наконец, «Поцелуй всему миру»: спасительна только любовь. Фриз был выполнен на хрупком гипсе и спасен от разрушения только благодаря вмешательству богатого коллекционера.

В 1905 г. Климт вышел из Сецессиона и через год основал Союз австрийских художников. На выставках 1908 и 1909 гг. зрители увидели две его новые картины, «Поцелуй» и «Соломея».

«Поцелуй» – одна из самых знаменитых работ Климта. На картине в образах Адама и Евы он изобразил себя и Эмилию Флеге. Золото и серебро почти поглотили фигуры влюбленных, преклонивших колени на цветной поляне. Картина является апогеем «золотого» периода, последовавшего после поездки художника в Равенну. Однако в ней ощущается не только райское блаженство и наслаждение, но и чувство страха от сознания того, что все это может быть утрачено и объятие с возлюбленной может стать последним.

Климт рисовал не только портреты и аллегории. Долгое время незаслуженно незамеченными оставались его пейзажи. Их он писал, лишь уезжая на отдых. В 1897 г. Климт впервые попал в Аттерзее. Сюда он приехал с Эмилией Флеге и ее семьей. Вскоре художник стал здесь постоянным гостем. Поэтому многие пейзажи отражают природу и архитектуру именно этого места. Некоторые из них написаны в манере пуантилизма («Высокий тополь II», 1903 г.), сменившейся затем новой «молекулярной» живописью («Парк», 1910 г.). В некоторых пейзажах («Аллея у замка Каммер», 1912 г.) ощущается влияние Ван Го га.

Поздние картины Климта менее абстрактны. Из них исчезают образы женщин-демонов. Вместо них появляются нежные, лишенные таинственности хранительницы спокойствия и уюта. Портреты Адели Блох-Бауэр II (1912 г.), баронессы Элизабет Баховен-Эхт (1914 г.), Фредерике-Марии Беер (1916 г.) и др. совсем не похожи на те, что были выполнены пять лет назад. Здесь нет золота, фактура их более красочная, нанесенная легкими, почти импрессионистскими мазками. Это образы прекрасных женщин из высшего венского общества, тонко передающие характер и темперамент натуры.

Первая мировая война почти не отразилась на творчестве Климта. Его пейзажи тех лет пронизаны чувством спокойствия и изолированности. Мрачные ноты проявляются лишь в картине «Яблоня II» (1916 г.), где старое дерево угрюмо возвышается над аллеей не менее корявых и сухих стволов. В ней, как и в одной из других важных работ художника – «Мать с двумя детьми», написанной в 1910 г. в экспрессионистской манере, передано приближение трагических событий.

Но последнее произведение Климта – полотно «Невеста», как и прежде, полно предчувствия тайны и наслаждения. Незавершенность его придает изображению еще большую загадочность и напряженность. Кроме того, эта картина позволяет заглянуть в творческую лабораторию художника, который любую фигуру изображал сначала обнаженной и лишь затем «одевал» ее, создавая соответствующий замыслу фон.

Кровоизлияние в мозг с односторонним параличом тела, происшедшее 11 января 1918 г., прервало работу Климта над «Невестой», а 6 февраля он скончался. Незадолго до смерти, познакомившись с творчеством молодых талантливых австро-немецких художников Оскара Кокошки и Эгона Шиле, Климт сказал: «Молодые больше не понимают меня. Они идут другой дорогой. Да и не знаю, признают ли меня вообще». Он напрасно волновался. Несмотря на то что его уход ознаменовал конец эпохи венского стиля модерн, главным представителем которого

Климт являлся, искусство этого художника не только не было забыто, но и получило мировое признание. Приходится сожалеть лишь о том, что огромная часть творческого наследия Климта погибла в огне Второй мировой войны.

КЛОДЕЛЬ КАМИЛЛА РОЗАЛИ (род. 8.12.1864 г. – ум. 19.10.1943 г.)

Известный французский скульптор реалистического направления.

Член жюри Национального общества искусств (1893–1899 гг.).

«Мысль – светоносный земной знак того вольного духа, каким явилась Камилла Клод ель во французскую скульптуру XIX в. С этой молодой женщиной в искусство ваяния вторглось чувство – туманное, нежное и печальное, новый взгляд – ее взгляд, взгляд Мысли, не лишенной внутренней силы… В своем апогее искусство Камиллы Клодель проникнуто светом, дыханием, ощущением равновесия, которое лишь женщина гениальная могла вознести до такого уровня», – писал биограф скульптора Р.-М. Пари. Но душевного равновесия и покоя судьба ей не даровала.

У Луи-Просперо и Луизы Клодель было трое детей: Камилла, Луиза и Поль. Семья принадлежала к зажиточной буржуазии. Детей воспитывали в строгости. Из них должны были вырасти добропорядочные буржуа. Но заурядная жизнь досталась лишь средней дочери. Старшая Камилла и младший Поль оказались детьми талантливыми, рано осознавшими свое предначертание –

быть в жизни не просто представителями своего класса, но и достичь заслуженной славы и успехов. Один стал знаменитым поэтом, драматургом, писателем, академиком и послом Франции, другая поднялась к вершинам искусства.

Маленькая Камилла, раннее детство которой прошло в Вильневе, никогда не играла в куклы с подружками, а с упорством взрослого человека месила и ловко лепила фигурки из неподатливой глины, приводя в замешательство своих родителей. Она ухитрялась заставить всю семью позировать себе, отважно берясь за живую натуру, не получив ни одного профессионального урока.

К семи годам Камиллу определили в Школу Сестер христианской доктрины. Но через год, из-за частых переездов отца по службе, в дом взяли наставника, который обучал троих детей. Науки давались девочке легко. Она много и бессистемно читала. Семейная обстановка была постоянно накалена. Приступы отцовской беспричинной ярости не сглаживались материнской лаской, которая никогда не понимала свою бунтарскую дочь. Луи-Проспер смирился с тем, что она никогда не станет обыкновенной домохозяйкой, и даже помогал ей материально, когда она начинала свой путь в искусстве. Но мать так никогда и не простила Камилле, что она не такая как все.

Непокорная девочка выросла в горделивую, энергичную, темпераментную девушку редкой красоты. О творчестве пятнадцатилетней Камиллы уже говорили всерьез. Утерянные ранние произведения «Наполеон», «Бисмарк», «Давид и Голиаф» были достаточно значительны, чтобы привлечь внимание критика Морхарда. Скульптор А. Буше, проживающий в то время в Ножан-сюр-Сене, был поражен столь многообещающим юным дарованием. Нет никаких свидетельств о ножанском периоде обучения Камиллы ваянию, но то, что в 1882 г. в Париж приехала не любительница, а начинающий мастер, подтверждается словами директора Школы изящных искусств П. Дюбуа, сказанными руководителю частных курсов Буше: «Ваша подопечная брала уроки у господина Родена». Также Камилла посещала Академию Колароссии и вместе с тремя подругами упорно развивала свой талант в общей мастерской.

Многие признавали ее дар исключительным и не могли скрыть восхищения. Скульптурные фигуры Клодель казались живой импровизацией, заряженной энергией, оригинальностью. Из работ этого периода особое внимание привлекают скульптурные портреты «Поль Клодель в 13 лет» (1881 г.) и «Старуха Элен» (1882 г.). Они свидетельствуют о мастерстве, удивительном для ее возраста, и небывало раннем расцвете

мощного дарования.

В это же время у Клодель вырабатывается и шлифуется собственный стиль – изящный, чувственный, наполненный внутренней силой. Бюст «Поль Клодель в 16 лет» (1884 г.) до сих пор представлен (в копиях) в музеях мира как один из лучших образцов скульптуры XIX в. Среди дошедших до нас произведений Клодель – бюсты сестры «Луиза» (1885 г.) и зятя «Фердинанд де Массари», «Шакунтала» (обе в 1888 г.). От них веет самобытностью исполнения и совершенством форм.

Никто не в силах предугадать, как бы сложилась творческая и личная жизнь Камиллы, если бы судьба не свела ее с Огюстом Роденом. Казалось, они были созданы друг для друга: оба на редкость талантливы и трудолюбивы, увлечены до самозабвения ваянием. Сорокалетний, уже признанный мастер увидел «ее прекрасный лоб над дивными глазами того густо-синего цвета, который часто встречается в романах и столь редко в жизни, большой чувственный, но еще очень гордый рот, густую копну каштановых волос, спадающих до самой поясницы. Вид, впечатляющий дерзостью, прямотой, превосходством и веселостью». Так описывал сестру П. Клодель. Камилла быстро переросла в незаменимую помощницу и вдохновительницу творческих идей Родена. Когда она начала лепить его бюст, он безошибочно распознал в ней природный талант скульптора. Клодель давно овладела всеми техническими премудростями, как форматор не знала себе равных, а мрамор тесала с энергией и точностью, каких никогда не достигал и сам мэтр. Ее интеллектуальный уровень был намного выше роденовского: она была прекрасно образована, очень начитана и лишена всяческих предрассудков.

В 1888 г. Камилла ушла из семьи и поселилась в одной из мастерских Родена. Она стала его музой, совершенной моделью и любовницей. Девушка надеялась, что ее покровитель вскоре станет ей законным супругом и путь к славе сольется со счастливой личной жизнью. Но как бы ни любил Огюст Камиллу, он не собирался расставаться с Розой Бере, отношения с которой у него вот уже 20 лет не были оформлены официально. Он ничего не хотел менять, его устраивало, что есть одна женщина для дома, а другая – для вдохновения и любви. С Камиллой он гордо появлялся на приемах, не краснея, представлял ее друзьям и заказчикам. Но самое главное, что она вдохновила его на создание бессмертных шедевров: «Вечная весна», «Данаида», «Сирены», «Поцелуй», «Мысль», «Аврора». Ее мастерство и труд были вложены в гениально задуманные «Врата ада», как и в другие работы мэтра, окончание которых он доверял ей.

Работы самой же Клодель постоянно сравнивали с произведениями Родена. В 1888 г. она завершила первое свое большое творение «Забвение». Критики увидели в нем отголоски «Поцелуя». В наполненной нежностью и томной грацией скульптуре «Вальс» (1892 г.) отмечают роденовский динамизм. Клодель обвиняют в копировании и заимствовании роденовского стиля в работе «Клито». Личное счастье Камиллы было омрачено любовным треугольником, а творческие достижения стали мучительной болью, предметом оскорбленного самолюбия. «Свои произведения я извлекаю из самой себя, скорее страдая избытком, нежели нехваткой идей», – с горечью заявляет она, чувствуя, что становится лишь тенью знаменитого Родена. Существуют версии, выдвигаемые биографами Клодель, что в период 1890–1892 гг. она была вынуждена к тому же прервать беременность. Роден, так и не признавший Огюста-младшего (сына Розы), по-видимому, не пожелал нести ответственность за внебрачного ребенка от Камиллы. Скульптуры Клодель «Выздоровление» и «Прощание» (1892 г.), возможно, стали эхом этого болезненного эпизода в ее жизни, как и скульптурный портрет «Девочка из Иллет» (другие названия «Наследница замка», «Маленькая Жанна», 1894 г.), с чудесным нежным детским лицом и с отрешенным взглядом.

Постепенно уязвленное женское и творческое самолюбие подточило слепое преклонение перед Роденом. Камилла все чаще упрекает его в использовании ее творческого потенциала. У нее не остается никаких иллюзий относительно того, чтобы стать законной женой мэтра и обеспечить себе достойное положение в обществе. Ее рисунки-шаржи на Родена беспощадны в своей злобе и презрении.

Через 15 лет «совместной» жизни Камилла решается на разрыв. Ожесточенная и обиженная, она видит в бывшем любовнике вора ее идей и работ. Специалисты безошибочно утверждают, что многие ранние работы Клодель – «Девушка со снопом», «Этюд мужской головы», «Молящаяся» стали основой или частью роденовских скульптур «Галатея», «Скупость и роскошь», «Крик». Но духовная и творческая общность принесла славу только Огюсту. Неудивительно, что в каждом посетителе Камилла начала видеть шпиона и всем говорила, что мэтр мешает продвижению ее работ. Хотя современники признавали, что и после разрыва Роден много пытался сделать для ее успеха, безоговорочно признавая ее талант. «Что до мадемуазель Клодель, чей талант достоин Марсова поля… Все как будто считают, что она моя протеже, когда это непризнанный талант… я уверен, в конце концов ее ждет успех, но бедная художница

будет несчастна, еще несчастнее потом, узнав жизнь, сожалея и плача, осознав, может быть, слишком поздно, что она стала жертвой собственной гордыни; она – художник, честно работающий, но, может быть, ей придется пожалеть о силах, потраченных на эту борьбу и запоздалую славу, раз за них приходится расплачиваться болезнью», – с болью пишет Роден Октаву Мирбо. Он рекомендовал ее Национальному обществу искусств, и Клодель стала членом его жюри (1893–1899 гг.), пытался устроить выставки и помочь деньгами. Но Камилла упорно отказывалась от помощи Родена, глубоко затаив в себе обиду за разрушенную жизнь и творческую карьеру.

В перерывах между приступами депрессии Клодель напряженно работала. Из-под ее гибких и сильных пальцев в 1895 г. выходит одна из самых выразительных композиций – «Зрелый возраст». В ней старуха-смерть пытается вырвать из объятий прекрасной девушки пылкого возлюбленного. Спустя три года Камилла создала второй вариант композиции, где смерть уже безвозвратно уводит за собой потерявшего волю к жизни мужчину. Эти скульптуры были по достоинству оценены критикой.

Клодель пользовалась признанием в художественных кругах. Так, в январе 1895 г., в честь празднования юбилея Пюви де Шаванна, Люксембургскому музею была преподнесена мраморная «Клито» работы Клодель. Но, потрясенная громкой славой Родена, она не в силах оценить своего успеха. Уйдя из его мастерской и не получая правительственных заказов, Камилла была не в состоянии оплачивать материалы, формовщиков, литейщиков, натурщиков. Она начинает создавать малые скульптурные формы, пластически передавая психологическое состояние в обыденных жизненных сценах.

В Салоне Марсова поля в 1895 г. были представлены «Болтушки», открывшие цикл малых форм, куда затем вошли скульптурные композиции «Глубокая задумчивость» («Камин», 1897 г.), «Поющий слепой старик» (около 1900 г.). Многие работы из этой серии были утрачены или разбиты самой Камиллой в период депрессии. Продолжает она работу и над скульптурными портретами: бюсты художника Л. Лермита и его сына (оба в 1895 г.), «Граф Мегре в костюме Генриха II» (1899 г.), «Поль Клодель в 43 года» (1910 г.), «Эльзаска» (1902 г.). Две заказные работы на мифологические сюжеты – «Гамадриада» (1897 г.) и «Персей и Горгона» (1899 г.), а также «Фортуна» и «Сирена» (около 1905 г.) свидетельствуют о том, что художнице удалось найти свою классическую манеру, отличную от роденовской, и ее ожидает признание публики. Критики посвящают Клодель

похвальные статьи, ее работы выставляются в Национальном обществе искусств, на Осеннем салоне, в Салоне «Независимых» в Париже, а также в салонах Брюсселя, Женевы, Рима. Скульптура «Гамадриада» украсила Всемирную выставку 1900 г.

Но финансовое положение одинокой, беззащитной женщины стремительно ухудшается. Несмотря на помощь отца и брата и небольшой доход от изготовления предметов прикладного искусства в стиле модерн (лампы, пепельницы, вазы), расходы на ваяние вводят Клодель в долги, а затем в нищету. Она замыкает себя в стенах мастерской, отказывается от встреч с друзьями и заказчиками. Уязвленное самолюбие, отсутствие поддержки близких подтачивают ее психику. Мания преследования усугубляется с каждым днем. Большую часть созданных работ Камилла безжалостно уничтожает, чтобы другие не украли ее идеи и не нажили миллионы. Окна и двери мастерской не открывались неделями, чтобы «участники заговора» (Роден, родственники, натурщики, поставщики) не смогли уничтожить дело ее жизни. Все ее поступки и письма с 1905 г. свидетельствуют о неадекватном состоянии, необходимости серьезного лечения. Катастрофа стремительно надвигалась, но мать и сестра не желали принимать участия в судьбе Камиллы, брат Поль, как дипломат, постоянно находился за границей, а старый отец втайне от жены мог помочь дочери лишь деньгами.

Уже в 1907–1910 гг. мало кто из друзей мог узнать в «мрачной, растрепанной, дрожащей от страха», «огромной, чумазой, без умолку говорящей монотонным металлическим голосом» женщине синеглазую красавицу Камиллу. После смерти отца ее брат, мать и сестра пошли на крайние меры – принудительную госпитализацию. Эти добропорядочные буржуа больше не могли терпеть безумные выходки Камиллы и быть посмешищем в обществе. 10 марта 1913 г. на 30 долгих лет (она пережила Родена и всех членов своей семьи) Клодель заперли в приюте для умалишенных. До последних дней жизни она осознавала свое положение пленницы, сохраняя ясную память и проницательный ум, но у нее не было сил самостоятельно справиться с тяжелым психозом. Может быть, доброе участие семьи, к которой она в письмах взывала о помощи, смогло бы спасти Камиллу от губившей ее мании преследования. Но мать категорически отказалась взять «на себя заботу о дочери, которая придерживается самых сумасбродных взглядов, исполнена враждебных намерений и готова причинить нам всем неприятности, какие только сможет… Она существо порочное… Мы и так слишком долго ей потакали».

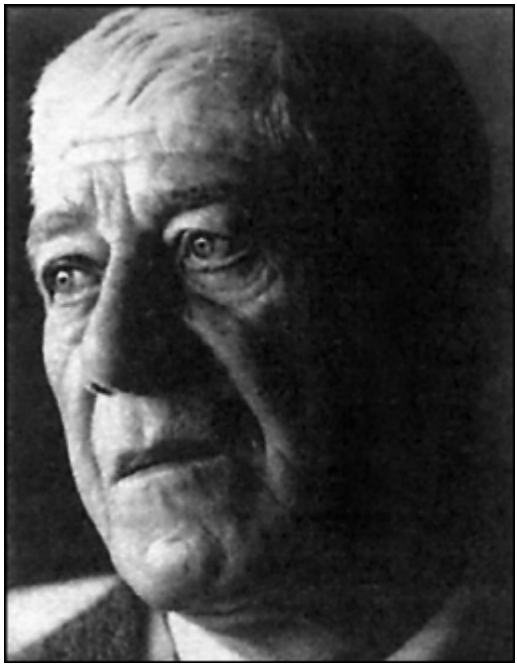
19 декабря 1943 г. в приюте Мондеверг, близ Авиньона,

умерла старая, убогая женщина – гениальный скульптор Камилла Клодель. Родственники похоронили ее на кладбище Монфаве, но даже могилу не сумели сохранить.

Лишь после смерти современники «признают Камиллу Клодель истинным скульптором нашего времени» (газета «Авенир де л'Эн», 1943 г.). Интерес к ее творениям, в которых «благородство Донателло одушевлено трепетом сегодняшней жизни», до сих пор жив. Большая часть ее нежных, трогательно-печальных и чувственных скульптур была выставлена в музее Родена, воссоединяя их таланты после смерти. Имя Камиллы Клод ель навсегда вошло в историю искусства.

За признание потомков гениальная женщина-скульптор заплатила непомерно высокую цену. Может быть, поэтому современному зрителю так близок образ одержимой ваянием француженки, созданный И. Аджани в фильме «Камилла Клодель» (1988 г.).

КОКОШКА ОСКАР (род. 01.03.1886 г. – ум. 22.02.1980 г.)



Известный австрийский художник-экспрессионист, скульптор, график и театральный декоратор, родоначальник особого «психологического» портретного стиля.

Профессор Дрезденской академии художеств (1919 г.).

Драматург и поэт, автор гротескных драм «Сфинкс и пугало», «Убийца – надежда женщин» (1910 г.), сборника стихов «Мечтающие мальчики» (1908 г.), антифашистской пьесы «Каменский» (1939 г.), книги «Моя жизнь» (1971 г.).

Оскар Ко кошка – одна из самых оригинальных и интригующих фигур в искусстве XX в. Этого «нормального экспрессиониста в немецком духе» знали все, однако нельзя сказать, чтобы все любили. Сам же он совершенно серьезно считал себя «величайшим художником на Земле». Предпочитал «скорее терпеть нужду, но не вкалывать, как негр, над какой-нибудь безвкусицей». Художник прожил яркую жизнь, полную противоречий, и умер за шесть лет до своего столетия.

Оскар родился в Пёхларне на Дунае (Австрия), в семье

потомственного золотых дел мастера из Праги и его жены-австрийки, дочери лесника. Он был вторым из четырех братьев. Вскоре семья переехала в Вену, где и прошли детские и юношеские годы Оскара.

О славе художника мальчик и не мечтал, искусство вообще мало его привлекало. Больше он увлекался химией, но сделанные им еще в школе рисунки красноречиво свидетельствовали о мощном художественном потенциале. Учитель Оскара, высоко оценив способности мальчика в рисовании, рекомендовал его для поступления в Венскую Школу искусств и ремесел. Юноша поступил туда в 1905 г., но за время обучения (1905–1909 гг.) ни разу серьезно не отнесся к занятиям.

С 1907 г. Оскар становится сотрудником основанных Й. Хоффманом «Венских мастерских», объединявших художников и ремесленников. Основным занятием его было рисование почтовых открыток и виньеток. В этот период появилась характерная авторская подпись Кокошки – впоследствии он будет подписывать ею все свои работы.

Однако творческие искания молодого человека на время увели его в область литературы. Выполняя заказ на иллюстрирование детской книги, Оскар сам написал текст в стихах (правда, отнюдь не детский) и оформил издание в стиле модерн восемью цветными литографиями. А в 1908 г. увидел свет сборник стихов Кокошки «Мечтающие мальчики». Кроме этого он написал две стихотворные пьесы: «Убийца – надежда женщин» и «Сфинкс и пугало», положившие начало экспрессионистскому театру в Германии.

Экспериментирует Ко кошка и в живописи. Под влиянием Ромако и Климта он изображает на своих полотнах обнаженных девушек. Эти работы были выставлены на суд публики в 1908 г. на экспозиции в Вене среди картин группы авангардистов – последователей Климта. Но публика оказалась чересчур строга. Работы Кокошки показались ей полными жестокости и экспрессии и послужили поводом к яростной полемике. Результатом стало исключение художника из Школы искусств и ремесел.

В 1910 г. вокруг имени Оскара Кокошки разразился страшный скандал: в небольшом театре под открытым небом были показаны его нетрадиционные пьесы, вызвавшие возмущение у критики и зрителей. И вместо славы художника и драматурга к нему подкрадываются голод и нищета – ведь о трудоустройстве теперь можно было забыть. Однако фортуна повернулась лицом к «великовозрастному сорванцу»: покровитель художника, архитектор-модернист Адольф Лоос ввел Кокошку в артистические круги и снабдил его заказами на портреты.

Именно в этот период появилась серия «психологических портретов», которые стали яркими образцами венского экспрессионизма. «Люди жили в безопасности, но все они испытывали страх. Я узнавал его… я делал портреты этих людей в их тревоге и страдании», – говорил позже об этих полотнах художник. Своих персонажей Кокошка изображал с весьма выразительной мимикой и «говорящими» лицами, а их руки делал непропорционально большими. Так, по его мнению, достигалась выразительность жестикуляции. Художник работал тогда мягкими тональными красками без резких контрастов («Ганс Титце и Эрика Титце-Конрат», 1909 г.). Он не стремился к внешнему сходству, а больше заботился о передаче характерных черт. Любопытен отзыв о собственном изображении одного из портретируемых – писателя-сатирика К. Клауса: «Вполне возможно, что меня не узнают те, кто знаком со мной. Но то, что меня узнают те, кто никогда меня не видел, – это точно». Одним из шедевров этого периода стал «Портрет Херварта Вальдена».

В 1909 г. Кокошка путешествовал с Лоосом по Швейцарии. Альпийские пейзажи буквально потрясли впечатлительного художника, и несколько особенно интересных он даже переносит на полотна. Так произошло первое обращение автора к пейзажному жанру, которому позднее было посвящено все его творчество.

В 1910 г. Оскар едет в Берлин, где владелец и главный редактор журнала «Der Sturm» нанимает его художником-оформителем обложки издания. Рисунки Кокошки используются для украшения практически каждого номера.

1911 г. был самым важным в жизни художника. Кокошка возвращается в Вену. Он занимается написанием картин на библейские темы – «Исход в Египет» (1911–1912 гг.), «Распятие (Голгофа)» (1912 г.). В Школе искусств и ремесел Кокошка получает место помощника учителя. В родном городе проходит его персональная выставка. На торжественном открытии ее присутствует сам эрцгерцог Франц Фердинанд. Однако по поводу увиденного наследник трона пришел в такую ярость, что сказал: «Автору следовало бы переломать кости».

В это же время Кокошка безумно влюбляется в Альму Малер, вдову великого композитора Густава Малера. Между обаятельным художником и элегантной светской красавицей, которая была значительно старше его, завязывается бурный роман. Эти отношения вдохновили Кокошку на создание таких работ, как «Автопортрет с Альмой Малер» (1912 г.), «Шквал» (1914 г.), где изображены мужчина… женщина… скомканные простыни… Художник находился на верху блаженства. Но уже в 1913 г.

появляются первые трещинки в отношениях с Альмой. Они стали болезненными симптомами отчуждения и близкого разрыва. Кроме того, австрийское правительство фактически запретило художнику преподавать – Кокошка по-прежнему остается объектом споров и пересудов.

В том же печальном 1913 г. Кокошка едет в Италию, где знакомится с венецианской живописью. Это окончательно определяет направление его поисков – он стремится к большему динамизму («Невеста ветра», 1914 г.).

В начале Первой мировой войны Кокошка ушел на фронт добровольцем. Влиятельный друг помог ему с воинским назначением – Кокошка стал лейтенантом элитного драгунского полка. Вскоре издаются открытки, изображающие его в роскошной военной форме. Они раскупаются чуть ли не быстрее фотографий знаменитых актрис того времени.

В начале 1915 г. в Галиции Оскар был тяжело ранен: у него были повреждены голова и легкое. Альма Малер окончательно уходит от него. И к физическим страданиям добавляются муки душевные – Кокошка впадает в тяжелую депрессию («Пара влюбленных с кошкой», 1917 г.). Художник едет на лечение в Дрезден.

Побороть остатки своих чувств он решает весьма эксцентричным способом: приобретает куклу, изготовленную в человеческий рост и не лишенную анатомических деталей; общается с ней как с человеком – поговаривали, будто он даже выводил ее в оперу.

В 1919 г. в государстве устанавливается либеральный климат. Кокошку официально назначают профессором Дрезденской Академии художеств. Он приобретает дом и собственную студию. Художник преподает свободную живопись и работает над литографиями («Дама в голубом», 1919 г.). Удача сопутствует мастеру: репутация укрепилась, пьесу «Убийца – надежда женщин» положили на музыку, он принимает участие в выставке в Венеции (1922 г.), здоровье его улучшилось. Однако в 1924 г. Кокошка тайком покидает свой пост в Дрезденской Академии и отправляется странствовать. Этот период путешествий финансируется за счет более чем щедрого контракта: Северная Африка, Египет, Турция, Палестина, Европа. Излюбленной темой художника становится пейзаж. За время поездок он рисует много и охотно, обращаясь к кистям и краскам так же часто, как современные туристы к фотоаппаратам («Рынок в Тунисе», 1928–1929 гг.; «Карлов мост в Праге», 1934 г.). Его пейзажам присуща мягкая, легкая импрессионистская манера.

1931 г. принес Ко кошке заслуженный большой успех: его

работы выставляются в Kunsthalle в Манхейме и в парижской галерее Жоржа Пти. Но слишком уж противоречивой была судьба этого художника: новый триумф – новый конфликт. Кокошка требует от дилеров свободы (и больше! больше!), а они боятся повышения цен на картины. Художник порывает с ними, обменявшись при этом довольно нелицеприятными письмами на страницах газеты.

В 1931–1934 гг. Кокошка жил в Вене. Финансовые дела его резко ухудшились. Профашистская пресса, подобно своре собак, набросилась на него. Художник впадает в хандру и после смерти матери уезжает на родину отца, в Прагу, принимает чешское гражданство и на протяжении 1934–1938 гг. живет там. В 1937 г. после «охоты» нацистов на представителей «дегенеративного искусства» более 400 его картин были изъяты из нескольких музеев.

В Праге художник знакомится с Ольгой Павловской, которая в 1941 г. стала его женой. В 1938 г., когда в Праге стало небезопасно, Кокошка переехал в Англию (1939 г.), но британское подданство принял лишь в 1947 г.

В Англии его имя было практически неизвестно. В жизни Кокошки наступила черная полоса бедствий. Ольга работала в кондитерской, зарабатывая на хлеб насущный, а Оскар рисовал местные достопримечательности. «И что я делаю в этой дыре? (имелся в виду Лондон), – меланхолично вопрошал себя художник. – Я должен придумать новые темы для своих картин. Я изголодался по впечатлениям. У меня разрывается сердце, и я ничего не могу с этим поделать. Я не могу просто рисовать пейзажи, не замечая того, что происходит вокруг».

После войны, в 1945 г., в разгромленной Вене состоялась выставка работ Кокошки, Климта и Шиле, а через три года – масштабная выставка его произведений в Kunsthalle в Берне. В 1952 г. на бьенналле в Венеции для его картин был предоставлен целый зал.

В 1953 г. художник переезжает на берег Женевского озера, в Вильнёв, с целью окончательно осесть там. В его творчестве появляются композиции на классические сюжеты («Фермопилы», 1954 г.), отмеченные тонким лиризмом и декоративностью австрийского барокко.

Говоря о Кокошке-художнике, нельзя забывать о заслугах Кокошки-декоратора и литографа. Он создал костюмы и декорации к «Волшебной флейте» Моцарта (1953 г.), «Балу-маскараду» Верди (1953 г.), выполнил серии литографий: «Король Лир» (1963 г.), «Одиссея» (1963–1965 гг.), «Саул и Давид» (1966–1968 гг.), «Троянцы» (1971–1972 гг.). Под его руками родилась на

свет монументальная мозаика в соборе св. Николая в Гамбурге («Ecce homines»).

Уготованная художнику судьбой супернзнаменитость наконец настигла его, но он отдалился от послевоенного художественного мира.

В 1971 г. в Мюнхене выходит его автобиографическая книга «Моя жизнь». Вскоре в мюнхенском Доме искусства открылась экспозиция его портретов 1907–1970 гг.

Произведения художника представлены в большинстве крупных европейских и американских музеев, находятся в частных собраниях: Берлинской национальной галерее, Венском музее истории искусств, Базельском художественном музее, Штутгартской государственной галерее и др.

Умер художник 22 февраля 1980 г. в госпитале в Монтрё.

КОРО **ЖАН-БАТИСТ-КАМИЛЬ (род. 16.07.1796 г. – ум. 22.02.1875 г.)**

Выдающийся французский живописец, пейзажист, создатель «пейзажа настроения».

Обладатель ордена Почетного легиона (1846 г.), большой медали на Всемирной выставке (1855 г.), медали II степени (1868 г.).

Коро прожил большую жизнь. Впервые взяв кисть в начале 20-х гг., он был современником Давида и Делакруа, Милле и Курбе, Эдуарда Мане и Клода Моне. Он не создавал собственной школы, но имел свой, ни с кем не сравнимый стиль, что позволило ему занять одно из ведущих мест в истории французского реалистического пейзажа XIX в.

Жан-Батист-Камиль Коро родился в Париже. Его мать Мария-Франсуаза была владелицей модного магазина на улице Бак, пользовавшегося большим успехом среди изысканных модников. Глава семьи, Жан-Луи Коро, вел в нем торговые дела. Родители связывали судьбу единственного сына с продолжением семейных традиций, однако коммерция была не по душе Камилю. Его

увлечением стало рисование, что семьей всерьез не воспринималось. Однако, несмотря на все старания родителей, коммерсант из Камиля не получился: он не умел выгодно сбывать товар, рекламировать новинки и зачастую торговал семье в убыток. Лишь в двадцатишестилетнем возрасте молодой человек, наконец, заявил отцу о своем твердом намерении стать художником. Тот, убедившись уже в полном отсутствии коммерческих способностей у сына, выделил ему ежегодную ренту в 1500 франков. Сумма была небольшой, но позволяла непритязательному Камилю осуществить свою давнюю мечту.

Он начал с работы в мастерской художника Мишаллона, а после его смерти в 1822 г. перешел в мастерскую Бертена. Однако обучение здесь уже не удовлетворяло Коро: талантливый от природы, он по-своему видел мир и оттачивал свое мастерство, рисуя с натуры портреты и пейзажи предместий Парижа. Тонко чувствуя окружающий мир, молодой художник мог часами наблюдать за игрой природы, ее изменчивостью и красотой. Здесь и была его школа. Метод работы с натуры на пленэре роднил его с барбизонцами, но Коро никогда не был последователем этой школы. Он создал собственный стиль.

В 1825 г. художник на три года уехал в Италию, намереваясь писать пейзажи. Там, потрясенный красотой природы, он делает несколько небольших этюдов, лучшим из которых стал «Колизей». Впоследствии сам автор считал его самым удачным полотном, написанным им за всю жизнь. В итальянский период он по-прежнему оттачивал собственную манеру письма, резко отличающуюся от традиционной. В его картинах отсутствовал второй план, все предметы писались сочными мазками, были объемны, насквозь пронизаны солнцем. Но у профессиональных художников того времени такая манера письма вызывала только жалость и усмешку. В их глазах он был бездарен.

Между тем судьбе было угодно, чтобы во время написания Коро этюда «Колизей» на его работу обратил внимание известный художник Алиньи, который не смог сдержать восторга при виде этой картины. Впоследствии мастер советовал своим собратьям многому учиться у Коро.

В Италии Камиля Коро привлекает не только прекрасная природа. Здесь он пишет и превосходные портреты, лучшие свои этюды: «Римский форум», «Замок святого Ангела», «Вид на большой канал и церковь Сайта Мария де ла Салюте в Венеции» (1834 г.).

Эти творческие успехи Коро открылись французам в его двух картинах, присланных в Салон 1827 г.: «Мост Нарни» и «Римская кампанья». Однако сам автор не слишком лестно отзывался об

этих вещах: «Думаю, что неплохо было бы еще поработать, чтобы добиться лучшего исполнения, чем то, что было на выставке». Но все же его дебют состоялся, хотя публика отнеслась к нему прохладно. Это отношение к работам художника наблюдалось на протяжении всей его творческой деятельности. В течение полувека Камиль Коро выставлял свои картины в Салоне. Нередко жюри их отвергало, но чаще всего они оставались незамеченными. Даже в семье скептически относились к его таланту. Недаром один из современников Коро Эжен Пелльтан, отмечая драматизм его творческой судьбы, в 1841 г. сказал о художнике: «Он страдал от непризнания публики и раньше всех оказался забытым ею».

Между тем наряду с полотнами, написанными для Салона, Коро создавал и другие произведения, отличающиеся свежестью и новизной. Во всех его работах присутствовала фигура человека. Там же, где ее не было, картина словно пропускалась через настроение, и пейзаж становился одухотворенным. Обращался художник и к античным темам: «Гомер и пастухи» (1845 г.), «Купание Дианы» (1870 г.). Всем его полотнам были присущи лиричность и поэтичность. Интересным было и цветовое решение: сопоставление «валеров» – пятен одного цвета, различных по светосиле. Эта изобразительная система у Камиля Коро имела большой диапазон.

Творческие поиски художника и его огромный труд все же были отмечены современниками. В 1846 г. он получает, наконец, орден Почетного легиона, чем вызывает удивление отца, все еще не верившего в дарование сына. Художник по-прежнему живет уединенно в Париже или в Виль-д'Авре близ Версаля. Он создает немало поэтических пейзажей французской природы, отличающихся четкой скульптурностью форм, строгим колоритом, насыщенностью ярким светом и прозрачным воздухом. Удивительно, что большинство его картин, написанных с конца 40-х гг., созданы в его мастерской по памяти. В этот период творчества в искусстве Коро все более усиливаются одухотворенность, созерцательность, элегично-мечтательные нотки. Фиксируя мгновенные, изменчивые состояния природы, стремясь сохранить свежесть первого впечатления, Коро предвосхитил художественные поиски представителей импрессионизма.

После 1860 г. Коро писал главным образом жанровые портреты, где модель гармонично сливалась с окружающей ее обстановкой («Женщина с жемчужиной», 1868–1870 гг.), одновременно он создавал картины и на религиозные, мифические темы.

Творчество Коро было многогранным. Помимо живописных работ он создавал немало графических произведений, прославившись как рисовальщик, литограф, офортист.

Официальное признание приходит к художнику после 50 лет, когда на его картины, наконец, появился спрос. Тем не менее даже тогда две его работы не были приняты в Салон 1848 г.

Во время франко-прусской войны Камиль Коро, очень далекий от политики, принимает участие в отстаивании интересов Франции, передав крупные суммы на нужды обороны. «Я предназначаю эти деньги на изготовление пушек, необходимых для того, чтобы прогнать пруссаков из лесов Виль д'Авре», – говорил художник. В связи с военными событиями им была написана фантастическая картина «Сон. Париж, сожженный пруссаками».

В 1849 г. Коро был избран в жюри Салона, а в 1855 г. на Всемирной выставке ему была присуждена большая медаль. Одна из его картин – «Воспоминания о Маркусии» привлекла внимание Наполеона III, которого поразил стиль художника. Хотя император приобрел эту картину, пресса отозвалась о ней как о грязной и скучной. Коро одинаково прекрасно писал как пейзажи, так и портреты, но по-прежнему нередко получал на свои полотна нелестные отзывы: «Ничего правдивого в его выдумке, никакого разнообразия в тонах и линиях; его композиция однообразна, цвет неправдоподобен, рисунок неверен и всегда небрежно сделан», – так писал Жюль Антуан Кастаньяри, французский публицист и теоретик реализма в искусстве по поводу Салона 1859 г. Мнение другого критика, Лепинуа, было не менее отрицательно: «Я люблю Коро, когда он погружается в гармонию серых тонов в пору тумана и росы, но едва он пробует свои силы в полдень, я не могу высказать своего одобрения. Чтобы писать солнечный свет, следует иметь хотя бы некоторое понятие о форме и цвете». К сожалению, подобные мнения разделялись многими.

Вопреки этому популярность Камиля Коро возрастала. Его картины по-прежнему появлялись на выставках, продавались, но за малую цену, он так и не научился торговать. «Если изменюсь я сам, – говорил художник, – изменится и моя живопись. Пусть уж лучше мы оба останемся такими, как есть». Вместе с поздним признанием пришло и материальное благосостояние. Но Коро ни в молодости, ни в старости не знал деньгам цену. В его сердце всегда жили две музы: природа и милосердие. Он мог занять деньги человеку и не надеяться на их возврат. Когда его укоряли за это, он просто говорил: «Не все мы созданы по одной мерке».

В Салоне 1863 г. Коро выставил три своих картины, но и тут

не обошлось без недоразумений. Устроители Салона поначалу отказались их экспонировать из-за маленького размера. Но именно эти произведения получили положительные отзывы публики и прессы. Ведь в большинстве салонных картин природа была фоном, а у Коро в пейзаже все дышало неподдельным чувством, заставляло верить в реальность изображенного.

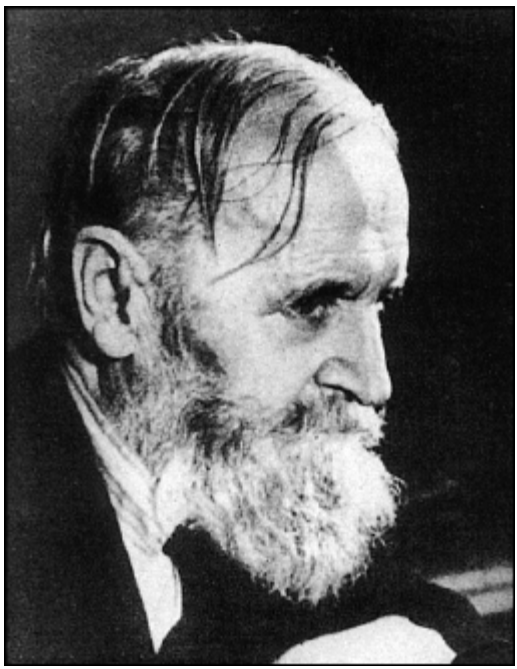
Картины Коро «Озеро Неми» и «Вакханка», выставленные в салоне 1865 г., стали триумфом художника. Все его почитатели надеялись на присуждение ему медали почета, но Коро имел опасного соперника Кабанеля, выставившего портрет императора. Этому художнику и досталась награда. Но уже на следующий год именно из-за этого происшествия, полотна Коро имели небывалый успех. Спрос на его произведения вырос настолько, что император Наполеон III уплатил 18 тыс. франков за картину «Одиночество» для частного собрания императрицы. К Камилю Коро пришла слава. Ежегодно его стали избирать в жюри Салона. За работы, выставленные в 1868 г., художнику была присуждена медаль II степени.

Признание принесло богатство, но не изменило образа жизни художника. Помогать и быть милосердным – оставалось потребностью всей жизни Коро. Он дал хорошее приданое молоденькой натурщице, на его средства содержались детские ясли… Теперь на улицах Парижа его повсюду узнавали прохожие и ему приходилось бесконечно раскланиваться. «Боже мой, как утомительно быть знаменитостью», – сетовал он.

В 1874 г. художник в последний раз выставил в Салоне три своих произведения: «Лунный свет», «Воспоминание об Арле Северном», «Воспоминания о Мортефонтене» (последнее теперь находится в Лувре). Состояние здоровья Коро ухудшается. Будучи уже тяжело больным, он узнает о смерти своего друга Франсуа Милле и высылает его семье 10 тыс. франков.

Тяжелая болезнь быстро прогрессировала, и 22 февраля 1875 г. Камиль Коро скончался от рака желудка. Мир потерял великого художника и человека. Но остались его картины, пронизанные светом, искренностью и поэтичностью. А созданный им стиль чистой и ясной живописи был подхвачен и развит последующим поколением художников-импрессионистов, считавших этого большого мастера своим предтечей.

КОРОВИН КОНСТАНТИН АЛЕКСЕЕВИЧ (род. 23.11.1861 г. – ум. 11.09.1939 г.)



Русский живописец, тонкий мастер пленэра, театральный декоратор, писатель, автор более 360 мемуарных очерков, рассказов, сказок, книги «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь», воспоминаний «Моя жизнь», рукописи «Воспоминания о современниках».

«Живопись, как музыка, как стих поэта, всегда должна вызывать в зрителе наслаждение. Художник дарит зрителя только прекрасным», – говорил К. А. Коровин, живописец огромного самобытного таланта и редкого творческого темперамента. В чем бы ни проявлялось мастерство этого человека – в станковой живописи, пейзажах, натюрмортах, монументально-декоративных панно или в театральных декорациях и костюмах, – его произведения неизменно доставляют эстетическое наслаждение, являют «праздник для глаз». Как никто другой, Коровин умел находить красоту во всем, в каждом кусочке зримого мира – в незамысловатом русском деревенском пейзаже и в ярких

крымских ландшафтах, в суровой природе Севера и в солнечных образах Италии, в парижских улочках и в горных селениях Кавказа. Он находил красоту в самой жизни, и потому его живопись так жизнерадостна и полнокровна.

Родился Константин Коровин в Москве, на Рогожской улице. Здесь, в доме деда, где он жил с родителями и братом, прошли его детские годы. Дед будущего художника, Михаил Емельянович, был очень колоритной личностью. Богатырского сложения, ростом «в сажень без полвершка», он дожил до ста одного года, сохранив на всю жизнь удалой ямщицкий дух. Простой крестьянин, ямщик Владимирской губернии, он сумел «выйти в люди» и добиться относительного богатства. Константин хорошо помнил те времена, когда «почти вся Рогожская улица принадлежала» деду, владельцу ямщицкого «извоза»: «Сплошь постоялые дворы. Кареты в них на рессорах, с кухнями, а на столах в квартире ассигнации кипами, бечевками перевязанные». Правда, процветание дела длилось недолго, так как вскоре дед разорился, и семья перебралась в подмосковную деревню Большие Мытищи. «После большого богатства, в котором я родился и жил до десяти лет, мне пришлось сильно нуждаться. Уже пятнадцати лет я давал уроки рисования и зарабатывал свой хлеб», – писал художник в своих воспоминаниях.

Атмосфера в доме Коровиных была особой: независимый могучий дух сочетался с патриархальной благочинностью, деловая хватка – с фанатической религиозностью. Большое влияние на будущего художника оказали родители, культурные и образованные люди. Отец Константина окончил университет, мать хорошо играла на арфе, рисовала акварелью. Оба они всячески стремились пробудить в своих детях художественные наклонности, в чем им помогали друзья дома – дальний родственник Коровиных художник И. М. Прянишников и пейзажист Л. Л. Каменев. С ранних лет Костя, отличавшийся богатым воображением и фантазией, проявлял живой интерес и любовь к природе. Поэтому для родителей не было неожиданностью, когда он, по примеру старшего брата Сергея, решил поступать в Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1875 г. четырнадцатилетний Костя Коровин начал заниматься на архитектурном отделении училища, однако уже через год перешел на живописное. Его учителями стали блистательные мастера, художники-передвижники В. Г. Перов, И. М. Прянишников, В. Е. Маковский, А. К. Саврасов. Не отличавшийся большими успехами в изучении общеобразовательных дисциплин Константин Коровин, признанный «колорист», был одним из первых по специальным предметам. Более того, выполненные им

рисунки головы В. Г. Перов ставил ученикам в пример.

Немаловажно, что уже в ученические годы Коровин отдавал предпочтение пейзажу, который станет его излюбленным жанром на протяжении всего творческого пути. Уже в 1887 г. художник написал в своем дневнике: «Пейзаж… В нем должна быть история души, он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словами. Это так похоже на музыку…» Обучаясь в пейзажной мастерской у А. К. Саврасова, Коровин, как и И. И. Левитан, стал одним из любимых учеников этого педагога. «Ступайте писать – ведь весна, уже лужи, воробьи чирикают – хорошо. Ступайте писать, пишите этюды, изучайте, главное – чувствуйте», – вспоминал Коровин напутственные слова своего учителя. Следуя советам, он вместе с другими молодыми художниками «шел в природу и писал с натуры этюды», стараясь вложить в работу все свои чувства и переживания. Так рождались его первые лирические пейзажи, несущие в себе новые эстетические принципы. Наиболее известна из первых зрелых работ художника картина «Ранняя весна», наполненная поэтической прелестью пробуждающейся природы.

В 1882 г. Константин оставил Училище живописи и поступил в Петербургскую Академию художеств. Однако уже через несколько месяцев он был разочарован «духом академического обучения» и вернулся назад, в Москву. Как раз тогда в училище появился новый преподаватель, одаренный художник В. Поленов, ставший для Коровина любимым педагогом и духовным наставником. Впечатлительный Константин, подверженный острым приступам меланхолии, неверия в свои силы и частой смене увлечений и настроений, находил в своем учителе трогательную заботу и внимание. Оставшийся к этому времени без отца и матери, он проводил много времени в семье Поленова, которая стала для него родной.

От Поленова, провозглашавшего в своем творчестве «культ глубокой натуры», Константин впервые узнал об импрессионистах. Работая в его мастерской, он написал несколько пейзажей, в которых уже ощущалось то неудержимое стремление передать яркость и чистоту цвета, трепетность солнечного света и воздуха, которое так характерно для искусства импрессионистов. Спустя годы об одном из таких этюдов художника, «Последний снег», С. Глаголь сказал, что именно Коровин «подметил и написал тот весенний мотив с остатками снега на задворках, который так долго царил затем в русском пейзаже». «Внутренняя общность в подходе к натуре» объединяет «Последний снег» с «Портретом хористки», исполненным художником в 1883 г. Хотя сама женщина, по словам автора,

«некрасива, даже уродлива», живописное истолкование образа раскрывает в модели какую-то особую, неуловимую с первого взгляда прелесть. Игра света и воздуха на лице, блики на шляпке и платье вносят в образ трепетность и очарование. Этот портрет резко отличался от произведений портретного жанра второй половины XIX в., что выразилось в отсутствии психологического анализа образа, в стремлении к выражению в нем поэтического начала, в «ином, чем прежде, понимании эстетически прекрасного». Картина вызвала бурные обсуждения и почти единодушный протест преподавателей Московского училища живописи, которые усмотрели в поиске Коровина покушение на незыблемые каноны красоты, отход от принципов психологического портрета и не сумели оценить новаторства молодого живописца. Даже Поленов, так понимавший своего ученика, не мог на этот раз простить ему «небрежности исполнения» и посоветовал снять картину с выставки. И тогда Константин Коровин записал на обороте этюда мнение И. Репина, которое произвело на него самое сильное впечатление: «Это живопись для живописи только. Такое бывает позволительно испанцу, но у русского – к чему это?» Эти слова прозвучали для художника как вызов. Всю свою жизнь Коровин будет отстаивать самоценность живописной выразительности без какого-либо литературного начала. Портрет харьковской хористки стал первой попыткой изображения свежих красок, словно растворимых в световоздушной среде, что по существу явилось первым импрессионистическим опытом не только в творчестве Коровина, но и во всей русской живописи. Несколькими годами позже, когда Константин Алексеевич побывает в Париже и познакомится с современной французской живописью, он воскликнет: «Импрессионисты… у них нашел я все то самое, за что так ругали меня дома, в Москве».

В 1885 г. благодаря Поленову Константин познакомился с известным промышленником и меценатом, человеком редкой художественной одаренности Саввой Мамонтовым, который не только сам пробовал заниматься музыкой, поэзией и скульптурой, но и всячески поддерживал талантливых людей. Еще в 70-е гг. в его подмосковном имении Абрамцево собирались известные художники, артисты, поэты, среди них – Репин, Васнецов, Шаляпин, Станиславский. В 80-е гг. мамонтовский кружок вместе с Левитаном и Врубелем стал посещать и Коровин. Остроумный, подвижный и талантливый Костенька Коровин, как его тогда называли, быстро стал любимцем общества. Для театра Мамонтова молодой художник начал создавать свои первые декорации. Оформив по эскизам В. Васнецова декорации к опере

Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», Коровин открыл в себе дар театрального художника. Не случайно в первые годы самостоятельного творчества в художественных кругах Коровин был известен больше как декоратор, нежели живописец. В течение 16 последующих лет его деятельность была связана с оформлением постановок Частной оперы, которая образовалась из Любительского театра Мамонтова. «Аида», «Кармен», «Псковитянка», «Орфей», «Орлеанская дева», «Фауст» и еще множество других спектаклей были поставлены при активном участии Коровина. В Частной опере он сформировался как художник сцены и приобрел широкую известность в театральном мире. Весь свой накопленный опыт он с успехом использовал позже, оформив около 150 постановок императорских театров.

Частному оперному театру суждено было сыграть особую роль и в личной жизни Коровина. В эти годы художник сблизился с артисткой мимического ансамбля оперы Анной Яковлевной Фидлер, впоследствии ставшей его женой. Она была очень красива, того типа романтической жгучей красоты, который всегда пленял Коровина. Современники вспоминали, что видели в мастерской художника холст с изображением женщины-демона, в которой нетрудно было узнать А. Я. Фидлер. В конце 90-х гг. у художника родился сын Алексей. Легкомысленный повеса и весельчак, Коровин оказался трогательным и любящим отцом. В его дальнейшей жизни постоянные заботы о благополучии сына, довольно болезненного и нервного, занимали значительное место.

На рубеже XIX–XX вв. творчество сорокалетнего Константина Коровина вступило в пору своего расцвета. К этому времени художник сформулировал в общих чертах свое творческое кредо. Он уже заявил о себе как автор монументально-декоративных панно для выставки в Нижнем Новгороде, как станковист – в картинах «За чайным столом», «У балкона. Испанки Леонора и Ампара», «Зимой», «Бумажные фонари»; как портретист – в работах «Портрет Т. С. Любатович. Дьепп», «Портрет Солюд Отон» и др. Наконец, он показал себя как блистательный театральный декоратор и активный член мамонтовского кружка. В числе первых уже достаточно известный художник Константин Коровин был приглашен к участию в новом объединении «Мир искусства», члены которого видели главную задачу искусства в воплощении «вечных», «общечеловеческих» ценностей и стремились к преобразованию жизни с помощью и по законам зрительной красоты. Общество «Мир искусства», составившее оппозицию академизму и критическому реализму, объединяло множество знаменитых людей, в него входили: А. Н. Бенуа, Ф. В. Боткин, А.

М. Васнецов, М. А. Врубель, И. И. Левитан, М. В. Нестеров, В. А. Серов, Л. С. Бакст и др. Это объединение занималось организацией выставок не только в России, но и за рубежом, где картины К. Коровина демонстрировались вместе с произведениями мастеров, творчеством которых он так увлекался, – Пюви де Шаванна, Э. Дега, К. Моне. Во второй половине 80-х гг. живописец начал выезжать за границу. Увлеченный творчеством импрессионистов и постимпрессионистов, блестяще использовав свой опыт излюбленного пленэризма, он написал по возвращении картины: «В лодке», «За чайным столом», «Настурции», изображающие природу, как бы увиденную глазами горожанина. Огромный успех имел выполненный Коровиным для Международной выставки в Париже в 1899 г. проект Кустарного отдела России. В бревенчатом павильоне, представляющем собой целый сказочный городок с деревянными теремками, башнями и крылечками, нетрудно узнать образы северного деревянного зодчества, пленившего Коровина еще во время его путешествий на Север.

Жизнь художника в 90-е гг. была насыщенной, полной трудов и творческих исканий. Можно только удивляться, как при довольно слабом здоровье (Коровин часто болел и был очень мнительным) художнику удавалось успевать так много: титанически трудиться в театре, делать эскизы для обоев, проектировать мебель, постоянно работать как живописец-станковист и преподавать в портретно-пейзажном классе Училища живописи, а затем еще и в Строгановском училище. При этом его хватало и «на бурное времяпрепровождение артистической богемы, и на отшельническую жизнь охотника и рыболова в деревне; на яркие и мимолетные вспышки сердечных увлечений и глубокие сердечные чувства». Коровин был «артист-художник до мозга костей», и этим объясняется поразительная безмерность его жизненных и творческих сил. С 1903 г. он стал художником Большого театра, а с 1910 – главным декоратором и консультантом Московских императорских театров. Казалось бы, на театральной сцене с тем необъятным полем деятельности, которое она предоставляла художнику в те годы, мастер мог удовлетворить все свои творческие запросы. Тем не менее Коровин, такой изменчивый по своей натуре, остался верен станковой живописи. В эти годы он создал множество разных по своей значимости произведений («Весна», 1909 г.; «Гурзуф», 1912 г.; «Розы», «Бульвар Капуцинов», «Парижские огни», «Портрет Ф.И. Шаляпина», все в 1911 г.; «Зимний пейзаж», 1911 г.; «Лунная ночь. Зима», 1913 г. и др.). «Он писал этюды – как импровизируют песни. И с необычайной щедростью он пел

эти песни… и никак не ценил их. Редко кто с таким расточительством относился к своим произведениям. Порой, когда не было денег (а денег часто не было, несмотря на высокий заработок в театре, так как Коровин был очень широкой натурой и, ненавидя деньги, старался их быстро тратить), он расплачивался этюдами за любимые им рыбу и икру с хозяином рыбного магазина…», – писала о художнике Д. З. Коган.

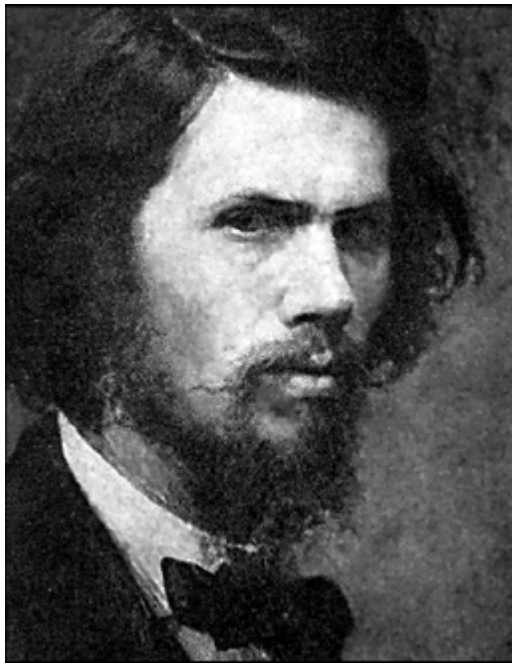
К концу первого десятилетия XX в. к К. А. Коровину пришло широкое признание. Но начавшаяся Первая мировая война внесла существенные изменения в жизнь художника. В начале 1914 г. Коровин был временно откомандирован на фронт. Он гордился присвоенным ему воинским званием, прекрасно выполняя возложенные на него обязанности. Этот нелегкий год принес тяжелые переживания и в личную жизнь художника: произошел несчастный случай с его сыном. Душевные страдания, вызванные этим событием, окончательно подорвали здоровье К. А. Коровина – он тяжело заболел. Переехав с семьей в Крым, художник тем не менее продолжал писать, создавая в этот период в основном станковые работы: жанровые сценки, городские пейзажи, портреты и натюрморты («Рыбы, вино и фрукты», «Фаэтон в Севастополе», обе в 1916 г.; «Гурзуф», «Рыбы», обе в 1917 г. и др.). В 1918 г. К. Коровин писал Ф. Шаляпину, дружба с которым связывала его долгие годы: «Я много работаю, ищу в живописи иллюзию и поэзию, желая уйти от внешнего мастерства».

В 1923 г. художник с семьей уехал за границу, где провел последние 15 лет своей жизни. О жизни Константина Алексеевича в Париже известно немного, но воспоминания современников воссоздают картину тяжких жизненных обстоятельств. «Коровину пришлось пережить подлинную трагедию. Жена заболела туберкулезом; сын – инвалид, для лечения которого он уехал из России, пытался наложить на себя руки; денег не было – человек, обещавший устроить выставку, скрылся с картинами. Художник казался очень усталым, очень одиноким. Тяжелое, неизгладимое впечатление произвела на меня эта встреча», – вспоминал бывший ученик художника М. С. Сарьян. Все сочувствовали Константину Коровину, но никто, даже когда-то самые близкие люди, не приходил ему на помощь. Беспросветное одиночество отягощало и без того трудные годы жизни живописца. На чужбине он жил лишь прошлым, с грустью вспоминая милую его сердцу Россию. Тоска по родине привела мастера к занятиям литературным трудом. В 1925 г., когда сын художника Алексей пытался покончить жизнь самоубийством, Коровин, чтобы отвлечь его от мрачных мыслей, начал делиться с ним светлыми воспоминаниями из своей жизни. «…Я живу воспоминаниями о

друзьях… Каждый час я вспоминаю и даже написал целую книгу…» – сообщал Константин Алексеевич в письме одному из своих друзей. Однако более серьезно писательской деятельностью Коровин занялся несколько лет спустя, когда серьезно заболел. «Был я болен, живописью заниматься не мог, лежал в постели. И стал писать пером – рассказы. Закрывая глаза, я видел Россию, ее дивную природу, людей русских, любимых мною друзей, чудаков, добрых и так себе – со всячинкой, которых любил, из которых «иных уж нет, а те далече»… И они ожили в моем воображении, и мне захотелось рассказать о них», – вспоминал К. А. Коровин. Так в 1929 г. появился новый талантливый русский писатель Константин Алексеевич Коровин, было ему тогда уже 68 лет.

В эти годы художник продолжал заниматься и живописью, а также театрально-декорационной деятельностью, оформив несколько постановок из русского оперного и балетного репертуара для театров Парижа, Нью-Йорка, Лондона и Буэнос-Айреса. Утверждая в своем творчестве эстетическую ценность всего, что связано с Россией, Коровин до конца своих дней оставался истинно русским художником. Он так и не сумел войти в жизнь Франции, навсегда оставшись в ней только гостем. Глубоко справедливы слова С. А. Щербатова об этом замечательном художнике: «Трем предметам глубокой искренней своей любви Коровин остался верен всю свою жизнь, а именно: России, искусству и природе».

КРАМСКОЙ ИВАН НИКОЛАЕВИЧ (род. 27.05.1837 г. – ум. 24.03.1887 г.)



Знаменитый русский художник-портретист, теоретик изобразительного искусства, создатель Артели художников (1865 г.), один из организаторов и руководитель Товарищества передвижных выставок (1870 г.), академик живописи.

Обладатель почетных наград: серебряной медали за картину «Смертельно раненный Ленский» (1860 г.), золотых медалей за картины «Поход Олега на Паръград» и «Моисей источает воду из скалы» (обе в 1861 г.).

Ф. М. Достоевский проницательно писал: «Каждый из нас чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он описывает, и не было ее вовсе на лице». Это высказывание ярко характеризует творчество И. Н. Крамского, создавшего галерею портретов, запечатлев в них дух своих современников, передав облик эпохи через сотни лиц.

Будущий «бунтарь» и «оригинальный человек» родился в уездном городе Острогожске Воронежской губернии. Иван был внуком и сыном писаря городской управы и сам, даже не окончив школу, был пристроен писарчуком. Бедная хата под соломой, мать с ухватом у печи, долгие вечера уездного захолустья, церковный хор и мечта рисовать – таким он вспоминал свое детство. Приезд в город фотографа Я. Данилевского резко изменил тихое течение этой жизни. Он взял Ивана к себе ретушером. Фотография тогда была несовершенной. Отпечатки получались бледными и нечеткими. И талантливый юноша по фотографической основе «оживлял» лица и фигуры тушью и красками. Вместе с Данилевским в 1856 г. Иван пустился в странствие по городам России и со временем добрался до Петербурга. Здесь он был принят в лучшую столичную фотографию А. И. Деньера. Иногда ему казалось, что всю свою жизнь он проведет безвестным ретушером в модном салоне. Но многочисленные друзья советовали Ивану развивать свои способности, и осенью 1857 г. Крамской был принят в Академию художеств.

Иван был одним из тех молодых людей, которые поступили учиться «от сохи», и поэтому не только получал художественное образование, но и стремительно наверстывал упущенное. Двадцатилетний «вахлак» не просто читал Гегеля, Лессинга, Шопенгауэра, Прудона, Байрона, Гейне, Гомера, Диккенса, но и стал равноправным собеседником Толстому, Стасову, Менделееву, Петрушевскому.

«В 57 году я приехал в Петербург слепым щенком. В 63 году уже настолько подрос, что искренне пожелал свободы, настолько искренне, что готов был употребить все средства, чтобы и другие были свободны». За шесть лет обучения в душе Ивана созрела буря против академических порядков, и он сплотил вокруг себя ватагу. Молодые бунтари, 14 лучших учеников выпуска 1863 г.: К. Маковский, А. Морозов, А. Корзухин, Н. Дмитриев-Ориенбурский, Ф. Журавлев, К. Ленох, А. Литовченко, М. Песков, И. Перов, Н. Шустов, В. Венич, А. Григорьев, В. Крейтан и их организатор И. Крамской отказались писать заданную картину «Пир в Валгалле» на право получения большой золотой медали и пенсионерской поездки в Италию, требуя свободного выбора тем. Академия отказала им в просьбе. И они дружно покинули ее стены, лишив себя крыши над головой, бесплатных мастерских и материальной поддержки Академии. Бунтарей спасла дружба и организаторские способности Ивана Николаевича, объединившего всех в 1865 г. в Артель художников. Это было второе рождение Крамского – рождение художника, для которого,

по точному выражению Антокольского, «главное не то, что он сделал в искусстве, а то, что он сделал для искусства».

Цель создания Артели, как гласил ее Устав, состояла в объединении творческих усилий для того, чтобы «упрочить и обеспечить свое материальное положение и дать возможность сбывать свои произведения публике, и открыть прием художественных заказов по всем отраслям искусства». Артельщики писали портреты, копии с картин, иконостасы, рисовали для журналов, лепили скульптуры и плафоны. По просьбе профессора Маркова, своего бывшего учителя, Крамской выехал в Москву расписывать купол в храме Христа Спасителя. Это был длительный, утомительный, но хорошо оплачиваемый труд. Из 16 тыс. рублей, полученных за четырехлетнюю работу, Ивану Николаевичу достались 4 тысячи, а остальные он разделил между товарищами. Для него, уже отягощенного семьей, тысяча в год была крохами. Но Устав Артели и благо для всех – это святое.

Окончив работу, Крамской возвратился в Петербург, в большой общий дом артельщиков, где скромный уют создала его жена, Софья Николаевна. Иван Николаевич познакомился с ней в 1859 г. в доме своего приятеля-художника, у которого она жила не то содержанкой, не то возлюбленной. Три года понадобилось ему, чтобы поверить, что и она любит его, преодолеть себя, забыть, что в ее жизни был другой мужчина, и взять в жены «падшую» женщину. Это был не жест, не великодушие «правильного» человека, а взвешенное решение: «Я не очарован и не влюблен, а люблю просто и обыкновенно, по-человечески, всеми силами души, и чувствую себя только способным если не на подвиги, то, по крайней мере, на серьезный труд». Крамской написал несколько портретов Софьи Николаевны – в ее глазах надежда и доверие, на лице покой и воля. А артельщик Кошелев на холсте «Урок музыки» (1865 г.) рассказал о счастье их молодой семьи. Иван Николаевич делал все для благополучия и покоя в доме. Софья Николаевна родила дочь и четырех сыновей (двое младших умерли в раннем возрасте) и разделила с мужем его интересы и заботы, взяв на себя все домашнее хозяйство Артели.

Но вскоре стало ясно, что союз артельщиков скреплен только идеей и подвижничеством Крамского. Встав на ноги, каждый мог уже обойтись без «ватаги». Почувствовав разброд среди товарищей, Иван Николаевич первым вышел из Артели и 2 ноября 1870 г. вступил в Товарищество передвижных выставок, став одним из его организаторов и руководителей. П. М. Третьяков говорил, что «Крамской немыслим в одиночестве», он просто считал себя обязанным действовать на благо других. Титаническая работа была проделана им, Н. Те, Г. Мясоедовым по

разработке и осуществлению демократической программы развития художественного творчества. Свобода и независимость Товарищества были направлены на просвещение и пропаганду достижений в области искусства. Крамской принимал активное участие в привлечении художников в Товарищество, в подготовке и проведении выставок по всей России, помогал творческой молодежи в период становления. Организация гарантировала передвижникам успешную продажу их произведений и получение доходов от выставок. И при такой общественной загруженности Крамской успел создать сотни прекрасных полотен.

На Первой передвижной выставке художник представил полотно «Русалки. Майская ночь» (1871 г.), созданное под впечатлением от повести Н. В. Гоголя. Картина получилась неудачной: объективная правдивость ее пейзажа и натуры разрушила поэтическое настроение замысла. Изображение природы и большие композиции всегда будут слабым звеном в творчестве Крамского. Но картина «Христос в пустыне» (1872 г.) стала событием Второй выставки передвижников. Здесь художник поверил своему воображению и воссоздал «навязчиво вставший перед ним образ Христа». Нужны были и пять лет напряженного труда, и поездка в Европу, чтобы увидеть, что сделано до него, и встреча с крестьянином Строгановым, чтобы «свет на лице появился, чтобы душу нарисовать». Крамской придал картине характер монументального произведения: большой размер, устойчивость композиции, затемненность фигуры на фоне предрассветного неба – все подчеркивало внутреннее движение души и мысли, «в смиренной простоте» раскрывало «истинное величие и силу». «Я написал своего собственного Христа», – скажет о своей работе Крамской. Его Христос до конца живой и подлинно большой человек, изнемогающий под бременем задачи выше человеческих сил, думающий о будущей судьбе мира.

Вслед за «Христом в пустыне» художник в 1877 г. приступил к ее смысловому продолжению. Если на первом полотне Христос стоял перед выбором, то в картине «Хохот» («Христос осмеянный») Крамской хотел изобразить его человеком, нашедшим решение, как сделать людей счастливыми, но в благодарность получил лишь насмешки и непонимание. Выстраданная художником идея картины оказалась ему не по силам. Сложная многофигурная композиция напоминала сцену из оперы. Но «Хохот» преследовал Крамского до последних дней жизни, как символ не воплотившихся замыслов.

Жанровые картины «Осмотр старого барского дома» (1873 г.), «Лунная ночь» (1880 г.), «Деревенская кузница» (1874 г.) по своему замыслу были намного выше исполнительского

мастерства, оставаясь какими-то театральными. И только полотно «Неутешное горе» зазвучало в полную силу. Горе матери, потерявшей ребенка, было близко сердцу художника, ведь они с женой похоронили двоих младших сыновей. В картине Крамской сумел найти наиболее убедительные в своей простоте черты, выразившие чувство вечной скорби матери. Даже при обилии деталей в интерьере «не потерялось» лицо героини, ее руки, судорожно прижавшие платок к губам, опухшие покрасневшие веки и отсутствующий взгляд. И это скорее не жанровая картина, а большой портрет.

«Я любил и люблю человеческую физиономию», – говорил Крамской, «невольник-портретист», как он сам себя называл. Его овальный «Автопортрет» (1867 г.) овеян романтикой борьбы, в глазах горит внутренний огонь, манит и зовет за собой. Это изображение уверенного в своем предназначении человека. Репин вспоминал: «Крамского я представлял иначе… Так вот он какой! Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светятся… Какое серьезное лицо!» Даже в себя самого художник вглядывался, чтобы уловить «главную мысль лица». Глаза с «Автопортрета» (1874 г.) придают лицу драматическое выражение, взгляд отчаян и трагичен, пугает неподвижной сосредоточенностью мысли о том, что жизнь проносится мимо, а он, «человек-идеалист», теряет надежду что-либо изменить в ней. Звание лучшего художника-портретиста тяготеет над ним, и он не рад своему таланту, так как все его творческие силы уходят на выполнение заказов. Ведь Крамской любому труду отдавал частицу себя.

«Для меня портрет менее всего «посадил – написал»: для меня портрет – мысли мучительные и заветные, боль душевная, стремление осознать мир и время, в которых человек живет, я полжизни своей должен положить в этот портрет», – рассказывал художник о своей работе. Не потому ли известные люди за честь почитали позировать Крамскому? Именно к Ивану Николаевичу обратился П. М. Третьяков с просьбой помочь собрать для общества лучшие творения отечественной живописи и создать серию портретов выдающихся русских деятелей. Третьяков точно знал, что такой «заказ» не может оставить равнодушным Крамского, первоклассного портретиста, способного воссоздать портрет личности даже по фотографии и воспоминаниям. Такими стали знаменитые портреты Т. Г. Шевченко в смушевой шубе и шапке и Грибоедова, написанный с небольшой акварели и по воспоминаниям старого актера Каратыгина.

Среди лучших работ, написанных с натуры, – портрет Л. Н. Толстого (1873 г.). Крамской писал одновременно два портрета

(по заказу Третьякова и самого писателя), установив мольберты в разных точках зала. «Все те высокие и своеобразные элементы, которые образуют личность графа Толстого: оригинальность, глубина ума, феноменальная сила творческого дара, доброта, простота, непреклонность воли – все это с великим талантом нарисовано Крамским на лице графа Толстого», – скажет о портрете Стасов. Писатель и художник понравились друг другу, нашли общие точки соприкосновения, и, может быть, поэтому оба портрета были написаны на одном дыхании, получились «честными», с «огнем», очень похожими и в то же время разными. Это не копии, а самостоятельные работы, а вот художник Михайлов из романа «Анна Каренина» получился у Толстого просто копией Крамского.

Приступив к портрету Д. Григоровича (1876 г.), художник почувствовал, как быстро «расползается» внешний образ. Сквозь изящество манер, мягкие, холеные аристократические черты веселого барина, хлопотуна, благотворителя проступили не скрывшиеся от взгляда мастера ненадежность и позерство писателя, пережившего свой талант.

Два года потребовалось Крамскому для создания знаменитого портрета М. Салтыкова-Щедрина (1879 г.). Монументальная фигура, неподвижная, словно сдерживаемая изнутри, суровое сосредоточенное лицо, открытый ясный лоб, скорбный отрешенный взгляд раскрыли зрителю извечную трагедию писателя-сатирика, трагедию любви к человеку и великой боли за него.

Широко известны три портрета художника И. Шишкина, с которым Иван Николаевич был очень дружен. Они стали лучшими изображениями «дедушки-лесовика».

Для П. М. Третьякова Крамской создал целую портретную галерею деятелей культуры, науки и искусства. Среди них портреты: И. Гончарова (1874 г.), Я. Полонского (1875 г.), П. Мельникова-Печерского (1876 г.), С. Аксакова (1877 г.), Ф. Васильева (1871 г.), М. Дьяконова (1875 г.), В. Верещагина (1883 г.), А. Деньера (1883 г.), А. Суворина (1881 г.), С. Боткина (1880 г.) и самого заказчика (1876 г.). А всего в художественном наследии Крамского более 430 портретов современников. Иван Николаевич постоянно мучился сознанием того, что он «заказной художник», воспринимал такую работу как крушение своего творчества, гибель таланта. И тут же сам признавался, что он не просто «снимает копию» с лица, но пропускает через свое сердце «симпатии и антипатии» к людям. Не потому ли художник так и не смог написать портрет И. Тургенева, не найдя с ним ни одной точки соприкосновения. Зато портреты Некрасова стали одними

из его лучших работ.

«Ведь нужно быть чертом или Крамским, – говорил Ф. Васильев, – чтобы суметь создать классический портрет поэта одновременно с портретом «Некрасов в период "Последних песен" (1877 г.). Художник сумел соединить внешнюю изнеможенность и физическое страдание с внутренней духовной силой. А умирающий поэт помог изгнать на какое-то время из его мозга «понравившуюся ему мысль умереть». Некрасовские строки «Мне борьба мешала быть поэтом, песни мне мешали быть бойцом» стали болезненно близки художнику, особенно после многочисленных высказываний о том, что он «более нужен для искусства, чем в искусстве». Усталость и отчаяние наваливались на Крамского от сознания, что на очереди новый портрет, новый заказчик. Он устал писать лица царя, наследников престола, великих княгинь, надрываться, пропуская через свою душу их безликость. Но эти «генеральские» и салонные портреты были так же нужны для отражения сути эпохи, как и лица крестьян, с такой теплотой написанные художником. Гнетущая обреченность, мужицкая трагедия в глазах старика украинца (1871 г.); светлый образ пасечника; дородный мельник с пронзительным взглядом ухватистого человека; все знающий о жизни бунтарь-полесовщик (1874 г.); думающий свои горькие думы крестьянин Пирогов (стал иллюстрацией к «Парадному подъезду» Некрасова); пытливое улыбающееся лицо и жесткий взгляд «Мины Моисеева» (1873 г.) – так и остались самостоятельными самобытными портретами к еще одному неосуществленному замыслу Крамского о «крестьянском сходе». Большая картина так и не будет написана и, как «Хохот», станет для него неоплаченным долгом перед своей совестью художника и гражданина.

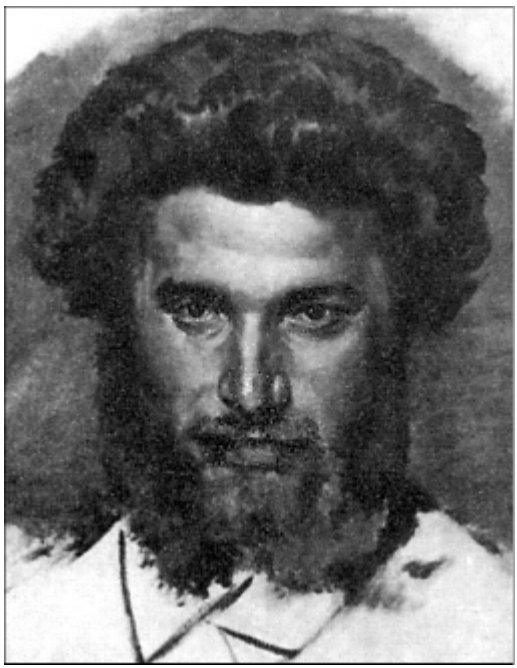
Особняком среди портретной галереи стоит легендарная «Неизвестная» (1883 г.). Ее сопоставляли с Анной Карениной, с Незнакомкой Блока, но в том, что это «кокотка», не сомневался никто. Властная, манящая и какая-то опустошенная красота женщины, низведенной до уровня шикарной вещи, больше привораживает взгляд своей презрительностью и непроницаемостью, отстраненностью от окружающей ее жизни.

Сам же художник, несмотря на трудности, «честно бился всю жизнь и устал вот только под конец». Мысль, что «девять десятых жизни» он должен был «делать против желания», иссушила его. Его художественные идеалы остались прежними, как и потребность в общении и непрерывном труде. Однако физическое состояние не позволяло строить планы относительно своего творчества. Но «за все русское искусство я спокоен, – говорил Крамской. – Я знаю, что оно рано или поздно завоюет уважение

широкое». Превозмогая чудовищный кашель и сердечную боль, накачивая себя морфием, художник трудился до последней своей минуты, создавая портрет доктора К. Раухфуса. 25 марта 1887 г. он скончался, упав у мольберта.

В статье, посвященной памяти Ивана Николаевича Крамского, его друг и ученик И. Репин писал: «…могучий человек; выбившийся из ничтожества и грязи захолустья, без гроша и посторонней помощи, с одними идеальными стремлениями… Достоин ты национального монумента, русский гражданин и художник!»

КУИНДЖИ АРХИП ИВАНОВИЧ (род. в янв. 1841 г. – ум. 24.07.1910 г.)



Известный русский художник-пейзажист, автор более 500 картин и рисунков.

Член Товарищества передвижных выставок (с 1875 г.), профессор Петербургской академии художеств, руководитель пейзажной мастерской (с 1894 по 1897 г.).

…Летом и осенью 1880 г. Куинджи работал над новой картиной. По городу прошел слух о ее необыкновенной красоте. Под любым предлогом друзья и знакомые художника пытались «одним глазом» взглянуть на это «чудо». По воскресеньям на два часа открывал Архип Иванович желающим двери мастерской, и петербургская публика шла валом.

О картине «Лунная ночь на Днепре» сочиняли целые легенды. Мастерскую Куинджи посетили И. С. Тургенев и поэт Я. П. Полонский, великий химик Д. И. Менделеев, известные к тому времени художники И. Н. Крамской и П. П. Чистяков. К картине приценивался издатель и коллекционер К. Т. Солдатенков. Прямо в мастерской, еще до выставки, «Лунную ночь на Днепре» за

огромные деньги купил великий князь Константин Константинович и, по свидетельству Тургенева, не расставался с полотном, даже отправляясь в кругосветные путешествия.

А затем открылась необычная экспозиция (подобных еще не было в России) – выставка одного живописца и одной картины. «Лунная ночь на Днепре» была размещена для обозрения в Обществе поощрения художеств. Успех превзошел все ожидания – выставка стала крупным общественным событием в жизни Петербурга. Слух о ней прошел по всей России. Стремясь увидеть необычное полотно, люди выстраивались в длинные очереди, часами ждали на улице. «Какую бурю восторгов поднял Куинджи, – писал И. Н. Крамской И. Е. Репину. – Вы, вероятно, уже слышали. Этакий молодец – прелесть!»

От картины действительно невозможно было оторваться. Широкое уходящее вдаль пространство. Зеленоватая лента реки почти сливается на горизонте с облачным небом. Но вот облака разошлись и выглянула луна, осветив Днепр, хатки и сбегающие к реке тропинки. Все в природе притихло, завороженное сиянием неба и днепровских вод. Таинственный фосфоресцирующий свет, исходящий из лунного диска, был настолько насыщен, что некоторые из зрителей пытались заглянуть за картину в надежде увидеть его источник – фонарь или лампу. Но там ничего не было, а луна продолжала излучать свой волшебный свет. Тишина и величие… И поневоле приходили раздумья о гармонии и красоте мира.

Высказывались даже предположения о каких-то необычных красках и странных художественных приемах, которые якобы использовал художник. Некоторые пытались уличить его в фокусах, даже в связи с нечистой силой. На самом же деле секрет заключался в замечательных человеческих качествах художника: его трогательной любви к природе, откровенности и прямоте, неуемной творческой фантазии, настойчивых поисках новых технических решений, необыкновенной трудоспособности.

Работая над «Лунной ночью…», Куинджи стремился создать иллюзию реального ночного освещения широкого пространства. И справился с этой задачей блестяще. Для ее решения художник применил сложный живописный прием. Теплый красноватый тон земли он противопоставил холодным оттенкам воды и тем самым углубил пространство, а мелкими темными мазками в освещенных местах создал ощущение вибрирующего света.

Все газеты и журналы Петербурга восторженно откликнулись на показ картины. Тысячами экземпляров пресса разошлась по всей России. Публику приводила в восторг иллюзия натурального лунного света, и люди, по словам Репина, в «молитвенной

тишине стоявшие перед полотном А. И. Куинджи, уходили из зала со слезами на глазах».

Успех «Лунной ночи…» не был случайным. Несколькими годами ранее, на Пятой передвижной выставке, Куинджи показал «Украинскую ночь». В ней все было построено на разработке тональных отношений, богатстве цветовых сочетаний. В 1878 г. это полотно экспонировалось на Всемирной выставке в Париже. Здесь некоторые «знатоки» искусства пытались сравнивать Куинджи с французскими импрессионистами. Но это оказалось пустым занятием. Творчество русского романтика было полностью оригинально и своеобразно. Он ничего не придумывал и не изобретал – шел от реально существующего явления, натуры. А чтобы сохранить достоверность на полотне, прибегал к неожиданным контрастам, увиденным пристальным оком художника у той же самой Матушки Природы. «Куинджи, – писала французская критика, – бесспорно самый «интересный» между молодыми русскими живописцами. Оригинальная национальность чувствуется у него еще больше, чем у других».

Сам Куинджи считал себя русским. Но его большому доброму сердцу в одинаковой степени были доступны чувства русского и украинца, татарина и грека – человека любой другой национальности. Он родился в Малороссии, на окраине Мариуполя в семье бедного сапожника – грека Еменджи. Фамилия Куинджи была дана Архипу по прозвищу деда, что по-татарски означает «золотых дел мастер». Рано осиротев, мальчик жил у родственников, но на хлеб себе зарабатывал сам: прислуживал у торговца, заменял подрядчика на постройке церкви, работал ретушером у фотографа.

Грамоте мальчик научился у знакомого учителя-грека, а потом ходил в городскую школу. И рисовал… на стенах домов, заборах, обрывках упаковочного картона. Иногда удавалось получить заказ. Сохранился, к примеру, написанный им в юные годы портрет купца Шаповалова, дочь которого, Вера, впоследствии стала женой художника.

Узнав, что знаменитый маринист Айвазовский живет неподалеку, в Феодосии, Архип отправился учиться к нему, но к тому времени тот уже покинул Крым. Встреча не состоялась. И юноша решил добираться в Петербург, чтобы поступить в Академию художеств.

Он дважды держал экзамены – и оба раза неудачно. Тогда упрямый грек решился выступить самостоятельно на академической выставке с картиной «Татарская сакля». За эту работу совет академии признал Куинджи достойным звания неклассного художника, а в том же 1863 г. он был принят в

академию вольнослушателем.

Куинджи сразу же ушел с головой в атмосферу художественной жизни. Он подружился с И. Репиным и В. Васнецовым, познакомился с И. Крамским, идеологом передвижников. Молодого провинциала поражало своим многообразием творчество Сурикова, Ярошенко, Маковского, Савицкого, Верещагина, Васнецова, Поленова. Но восхищаясь их талантом, Куинджи, которому уже исполнилось двадцать шесть лет, понимал, что ему необходимо искать свой путь в живописи. Будучи от природы человеком прямым и правдивым, он быстро завоевал признание новых друзей и учителей, покоряя своими независимыми суждениями, оригинальной самобытностью дарования, неуемной трудоспособностью. В 1875 г. он стал членом Товарищества передвижных художественных выставок.

В этом же году Куинджи обвенчался с купеческой дочерью, гречанкой Верой Кетчерджи-Шаповаловой. Вместе они отправились в свадебное путешествие на остров Валаам. Стояла осень. Когда они плыли по Ладожскому озеру, поднялась буря, пароход напоролся на камень, и молодые еле успели спастись на лодке. Краски, кисточки и все принадлежности утонули, зато пережитые впечатления послужили позже прекрасным вспомогательным материалом при создании картины «Север». Вместе с двумя другими («После грозы», «Березовая роща») она составила трилогию – итог размышлений, раздумий автора о величественной красоте суровой природы – и была представлена на очередной выставке передвижников. Наибольший успех пришелся на долю «Березовой рощи». Толпы людей простаивали у картины, любуясь ее выразительностью, композицией, насыщенностью солнцем, ослепительной яркостью зеленой поляны.

Поэзия и красота природы южной и средней полосы России были милее всего сердцу художника. И он сумел замечательно выразить их в большинстве своих полотен: «Степь вечером», «Степь в цвету», «Чумацкий тракт в Мариуполе», «Днепр утром» и др. Публика и критика неизменно проявляли интерес ко всем работам Куинджи, но после «Лунной ночи на Днепре» ни одно из его полотен уже не вызвало такой бури восторга. И художник «замолчал».

После 1882 г. он не только не устроил ни одной выставки, но не показывал новых работ даже своим друзьям. Все упиралось в обостренное чувство ответственности, свойственное Куинджи. Он понимал, что для новых художественных открытий необходимо углубленное творческое экспериментирование в мастерской. И окунулся в работу: писал этюды на натуре и в закрытом

помещении, делал опыты всевозможных сочетаний красок, разрабатывал решения разных мотивов, искал новые сюжеты для больших полотен… Эксперимент затянулся более чем на двадцать лет. На новую прижизненную выставку своих произведений Куинджи так и не решился. Его последним произведением стала картина «Ночное», которая была полна величавой и торжественной красоты. В ней и в ряде незаконченных полотен («Крым», «Облако», «Туман на море») художник пришел к философскому осмыслению природы.

Творческое наследие А. И. Куинджи – а это более пятисот больших и маленьких полотен, выполненных маслом, многочисленных рисунков (карандаш, уголь, тушь), – к сожалению, до сих пор мало изучено. Не исследована и экспериментальная деятельность художника последних лет, когда поиски новых проявлений световых эффектов позволяли ему открывать в природе новые, еще никем до него не использованные мотивы и сюжеты.

Не менее интересной и важной страницей биографии художника была и преподавательская деятельность в Академии художеств, куда А. И. Куинджи, теперь уже профессор, был принят в 1894 г. в качестве руководителя пейзажной мастерской. Это произошло после того, как в состав преподавателей вошли И. С. Репин, И. И. Шишкин, В. Е. Маковский. Преподавание Куинджи, как и все, что он делал, было талантливо и оригинально. Ученики буквально обожали учителя. С седеющими кудрями, вьющейся бородой, он чем-то напоминал доброго Зевса. В каждом из учеников Архип Иванович видел прежде всего индивидуальность и всячески старался исключить какое бы то ни было подражание.

Достаточно назвать некоторых из воспитанников Куинджи, чтобы судить о его педагогическом мастерстве: А. Рылов, Н. Рерих, К. Богаевский, А. Борисов, В. Пурвит и многие др.

К сожалению, существование мастерской Куинджи было непродолжительным. В 1897 г. в академии вспыхнули студенческие волнения. Куинджи, который всегда вставал на защиту справедливости, поддержал студентов, за что был заключен на два дня под домашний арест и отстранен от преподавания. Эти события вызвали возмущение прогрессивной интеллигенции. А Куинджи продолжал заниматься со своими учениками (теперь уже частным образом) и даже устраивал им за свой счет стажировку за границей. Когда ученики задумали создать Общество имени А. И. Куинджи, художник передал в его собственность все свои картины и денежные средства, а также принадлежавшие ему земли в Крыму.

В последние годы жизни Архип Иванович тяжело болел. 11

июля 1910 г. его не стало. За гробом на Смоленское кладбище шла большая толпа. В ней можно было увидеть не только живописцев и деятелей культуры, но и безвестных простых людей, которым А. И. Куинджи был дорог и как художник, и как благородный, добрый человек большой души.

КУРБЕ ГЮСТАВ (род. 10.06.1819 г. – ум. 31.12.1877 г.)

Полное имя Жан-Дезире-Гюстав Курбе.

Выдающийся французский живописец, скульптор, теоретик реализма, один из предшественников импрессионизма, общественный деятель.

Большой художник всегда вызывает споры, и споры особенно острые, если его творчество идет впереди общепризнанных канонов. «Быть в состоянии передать нравы, идеи, облик моей эпохи согласно моей собственной оценке; быть не только живописцем, но и человеком, – одним словом, создавать живое искусство – такова моя цель», – провозглашал Гюстав Курбе, основоположник французской школы реалистической живописи XIX в.

Гюстав был единственным сыном из пятерых детей Элеонора Режи Курбе, состоятельного землевладельца, гордившегося своими виноградниками, и Сильвии Удо, чью доброту, любовь к музыке и поэтический дар он унаследовал. В коллеже Орнана юноша отличился единственной наградой – за успехи в музыке, а

обучаясь в Безансоне, «научился презирать ученье и не перегружать мозги ненужными вещами». Его первый учитель рисования был слабым мастером, но зато обучение проводил на натуре. И хотя папаша Курбе лелеял мечты обучать сына в Политехнической школе, юный бунтарь предпочел рисовальную школу Ш.-А. Флажуло, где он получил свой первый титул – «король красок». Хитрый Гюстав с помощью матери уговорил доверчивого отца разрешить ему обучение в Школе права в Париже, где строптивый сын сразу же поступил в Академию Сюисса (1840 г.). Но, как оказалось, учиться ему уже было нечему. У Гюстава выработалась собственная манера письма: в ход шли щетки, тряпки, ножи, пальцы и свое видение реального мира. Юноша не боялся трудностей, он сам их себе создавал: ставил на белую скатерть белую вазу, и с пятидесятого раза этюд получался. Все свои проблемы он решал сам. Кроме денежных. Но отец, узнав о «шалостях» сына, сократил расходы на его содержание. Не случайно с его первого автопортрета «Отчаявшийся» на зрителя смотрит потерявший оптимизм человек. Гюстав возвратился в Орнан, но от живописи не отказался и, подхлестываемый честолюбием, трудился как одержимый.

Картина Курбе «Портрет с черной собакой», выставленная в Салоне 1844 г., обнаруживала подлинную мощь темперамента и характерные черты, ставшие основой его творческого метода: уважение к реальности, искусность и твердость кисти, страсть и одержимость. Его мастерство стремительно росло. Полотна «Раненый», «Деревенские любовники», «Ночь», портрет Ш. Бодлера, «Послеобеденный отдых в Орнане» (получило медаль второго класса и сразу же было куплено в музей) покоряют живой действительностью, простотой и естественностью повествования об увиденном. Но если «Автопортрет с трубкой» и портрет Г. Берлиоза еще принимаются критиками, то реалистические картины «Дробильщики камня», «Флажейские крестьяне возвращаются с ярмарки» и громадное полотно «Похороны в Орнане» вызывают бурю негодования. Курбе объявляют «апостолом безобразия и вульгарности». Он возмущен отзывами, ведь он ничего не придумал: если что-то выглядит безобразным, значит, таково оно и на самом деле. «Они не были красивы, и я не мог их сделать красивыми», – отстаивал свое творчество Гюстав. Но «о посредственных людях так не спорят», – замечает один из критиков и предсказывает Курбе громкий успех. Действительно, слава художника всегда будет скандальной. Решив отказаться от «безобразной живописи», он создает «красивую картину», не переставая быть при этом правдивым. Его «Деревенские барышни» насыщены грацией и свежестью, но здесь критиков не устроили

крестьянки и «материалистический пейзаж».

Для Салона в 1853 г. Курбе готовит «Борцов», «Уснувшую за прялкой» и «Купальщиц». Но и выбор натуры, и реалистически смелая передача особенностей тела, и замысел этих картин вызвали яростные нападки, а император Наполеон III, посетивший выставку, даже ударил хлыстом по «Купальщицам».

Творчество художника не ограничивалось рамками определенного жанра – Курбе был и мастером реалистического портрета, и прекрасным пейзажистом, маринистом, бытовиком. Но чаще всего на своих полотнах он использовал несколько жанров, превращая портреты в этюды, а пейзажи – в жанровые сцены. Наиболее известны групповой портрет «Здравствуйте, господин Курбе» (1854 г.) и более поздняя работа «Ателье» (1855 г.). Первое полотно было воспринято современниками как программное произведение: художник идет своей дорогой, он сам выбирает свой путь. Огромная картина «Ателье» (3,95х5,96 м) символизирует его творческую жизнь. На ней запечатлен сам художник за работой над пейзажем, справа расположились обнаженная натурщица, друзья и выдающиеся современники; слева размещен ряд аллегорий (пресса, торговля, религия, нищета), не вызывающих авторских симпатий. Салон 1955 г. эту работу не принял, и тогда Курбе на свои средства открыл «Павильон реализма», где показал публике 40 своих работ. Особого успеха выставка не имела, но художник был оценен как мастер реалистического жанра.

Если бы полный сил, в расцвете своего таланта, «мастер из Орнана» пошел на поводу у публики, например, соглашаясь удовлетворить многочисленные заказы на копии «Человека с трубкой», то еще в 1847 г. он мог стать очень богатым человеком. Но «Курбе Великолепный» не опускал свое творчество до торга. «Никогда не принадлежал ни к одной школе, ни к одной церкви… ни к какому режиму, как только к режиму свободы», – говорил художник. Он жил по велению сердца и настроению, был всеобщим любимцем, веселым шутником. О его экстравагантных проказах и выходках ходили легенды. «Забияка Курбе», «поэт затей», он устраивал шумные застолья для многочисленных друзей и поклонников, поглощал литрами вино и пиво, любил вкусно поесть и хорошо отдохнуть. Этот закоренелый холостяк приводил впечатляющий список своих любовных побед – одни возлюбленные становились его «женами», других он страстно уговаривал обвенчаться и тут же забывал об этом. Но у него не было ни одной серьезной привязанности – Гюстав не намеревался стеснять себя присутствием какой-либо одной женщины, будучи убежден, что «всюду на земле они есть». Так никому и не удалось

приручить свободолюбивого Курбе.

Художник просто напрашивался на конфликты и неприятности, весело отмахивался от советов и критики и неустанно повторял: «Яникому не подражаю, и если хотите знать, кто я – я курбист, вот и все!» После показа «Девушек с берегов Сены» (1856 г.) его имя у всех на устах, а он, довольный собою, занят охотой в Орнане и в имении принца Гессенского. В результате этого веселого времяпрепровождения рождаются новые шедевры – колоритные, яркие полотна: «Черная косуля», «Возвращение с охоты», «Битва оленей», «Весенний гон», «Побежденный олень», «Смерть оленя». Но даже невинный холст «Отдых косуль» вызывает агрессию официальной критики.

Курбе, чтобы разрушить бездушную систему обучения в Школе изящных искусств, открывает свою художественную мастерскую с девизом: «Не делай то, что делаю я, не делай то, что делают другие. Если сделаешь то, что некогда делал Рафаэль, тебя ждет ничто. Самоубийство. Делай то, что видишь, чувствуешь, хочешь». Педагог из него не получился, но он помог найти свой путь Э. Мане и будущим импрессионистам, став для них примером, идеалом реалистического искусства, хоть такой цели перед собой и не ставил.

Курбе был человеком настроения. Он мог ради прекрасных глаз мадам Бюро написать массу цветов: лилий, магнолий, маков, пионов, роз, ноготков, а мог разразиться антиклерикальным полотном «Возвращение кюре с приходского собрания». Художника, не верившего ни в черта, ни в Бога, обвиняли в нанесении ущерба религиозной морали, а он потешался над вызванным им шумом. И его «Нищий» с неряшливым силуэтом, по мнению Т. Готье, был подобен «бесшумному выстрелу из пистолета» по толпе ханжей и лицемеров.

Нетрадиционность творчества Курбе привлекала одних (его картины успешно продавались, принося значительный доход) и вызывала агрессию других («Возвращение кюре» было куплено с целью уничтожения, картина бесследно исчезла и известна только по репродукциям). Но ничто не могло выбить художника из колеи. «Пробуждение» и «Леность и сладострастие» стали очередным пинком достопочтенным членам жюри. За прекрасное натуралистическое изображение женских тел его причисляли к развратникам и называли аморальным. Каждая работа Курбе наносила очередной удар по агонизирующей романтической школе.

Художник-реалист серьезно относился к своему творчеству и вместе с тем успевал отдыхать на модных курортах, пленять элегантных женщин и за три месяца веселой жизни создать

десяток портретов и 38 пейзажей (25 из них марины). Курбе ставил рекорды виртуозности: этюд «У истока реки Лизон» с тридцатью фигурами был исполнен им с натуры менее чем за два часа. Подлинный Курбе – это весельчак, славный парень, неутомимый охотник, ходок и страстный труженик. На своей персональной выставке в 1862 г. он экспонирует 113 картин. «Это мой триумф!.. И там (на выставке) я потрясаю весь мир», – восторженно пишет он друзьям. И никакая критика не может уже оспорить его талант. Художника с воодушевлением встречают в Баварии и Швейцарии.

Правительство Франции тоже пытается оказать Курбе почести, наградив его орденом Почетного легиона, но художнику не нужны изящные побрякушки, он не желает быть пойманным, как «лягушка на красный лоскуточек». «Несгибаемый Курбе» отказался от награды. Для него важно лишь одобрение народа: «Ради свободы каждого я хочу, чтобы Франция сама управляла собой».

После провозглашения в Париже республики (1870 г.) Курбе встал на сторону коммунаров. Его избрали президентом Комиссии изящных искусств и президентом федерации художников. В числе многих художник подписал обращение к правительству о демонтаже Вандомской колонны – малоэстетического памятника, прославлявшего идею войны и тирании. Речь шла не о разрушении, а только о переносе: Курбе всеми силами стремился сохранить художественные сокровища столицы. По его распоряжению были упакованы и спрятаны скульптуры и картины Лувра, надежно укрыты кони Марли на Елисейских полях, барельефы Триумфальной арки и многочисленные памятники. Но правительство издало приказ разрушить колонну как символ угнетения. После падения Коммуны Курбе был арестован, обвинен как участник революционных событий и приговорен к шести месяцам тюрьмы и 1500 франкам штрафа. Выйдя из тюрьмы, измученный художник на несколько месяцев попал в госпиталь, а затем вернулся в Орнан. Но призрак злополучной колонны тяготел над Курбе. Его единственного обвиняли в ее разрушении. Волны нападок следовали одна за другой. Дело художника пересмотрели, арестовали все его имущество и счета, пустили с торгов его мастерскую, в заключение всего выставили счет на восстановление колонны в сумме 286549 франков. Более того, картины Курбе изымали из частных коллекций и музеев, художник прятал холсты у друзей, а 60 полотен в отчаянии сжег. «Я продам все свои поля и виноградники, но им не достанутся мои картины», – бушевал Курбе, и все же от государственной

машины не увернулся.

Друзья помогли Гюставу в июле 1873 г. тайно покинуть Францию. Духовно разбитый и тяжелобольной, он укрылся в Швейцарии. В городке Тур-де-Пейльца его называли «папашей Курбе» и «человеком, творящим прекрасные пейзажи». Его тоска по родине нашла воплощение в большом медальоне «Женщина с чайкой», а незаконченное последнее полотно изображает белые паруса на муаровой поверхности воды. У пятидесятивосьмилетнего художника нет больше ни желания, ни сил рисовать. Сказался и неуемный образ жизни (он пил до 12 л вина в день): мучили водянка, атрофия и цирроз печени, отеки ног. Состояние художника стремительно ухудшалось. 31 декабря 1877 г. Гюстав Курбе скончался на руках сраженного горем отца.

Множество людей пришли разделить боль близких и друзей, выразить признательность великому художнику, изгнанному из страны, которую он прославил. «Пресловутая колонна потеряла своего заложника», но еще долго правительство не могло угомониться (искало, на кого списать долг), еще долго брызгали ненавистью злопыхатели и критики. Только время воздало должное большому мастеру, труженику щедрой души, «гиганту от природы и богу в живописи». Официальная Франция в 1919 г. перевезла прах художника на родину в Орнан и стала гордиться Курбе Великолепным. Сбылось предсказание А. Жилля: «Когда-нибудь в его стране ему воздвигнут статую, и следующие поколения ее не свергнут!»

КУСТОДИЕВ БОРИС МИХАЙЛОВИЧ (род. 07.03.1878 г. – ум. 26.05.1927 г.)

Выдающийся русский художник – портретист, жанрист, иллюстратор, театральный декоратор, рисовальщик, гравер и скульптор.

Академик живописи.

Обладатель почетных наград: золотых медалей на выставках в Венеции («Портрет Матэ») и Вене («Портрет Билибина»).

Соучредитель «Нового общества художников».

Радость жизни, яркий праздник, широта и внутренний свет русской души озаряют искусство выдающегося художника Бориса Кустодиева. Он кистью написал своеобразную, интереснейшую повесть о России, о красоте ее природы и быта людей.

Родился будущий художник в Астрахани. Его отец, преподаватель словесности, скончался, когда Борису было полтора года. В семье было еще трое детей, и заботы об их воспитании легли на плечи матери, Екатерины Прохоровны. На казенный счет Борис учился в духовном училище и семинарии. Все яркое и красивое притягивало его внимание. И всю жизнь в

памяти теснились удивительно четкие впечатления детства. Словно зачарованный, рассматривал будущий мастер полотна Репина, Сурикова, Поленова на приехавшей в город выставке художников-передвижников. Их прекрасные картины решили его судьбу. Осознав свой дар, Кустодиев увлекся рисованием до самозабвения. Первым его учителем стал единственный в городе живописец-профессионал Павел Алексеевич Власов. Ему Борис Михайлович был благодарен до конца жизни.

В 1896 г. Кустодиев бросает семинарию и, подготовленный Власовым, едет в Петербург, где сдает вступительный экзамен по живописи самому Репину. После двух лет обучения в общих классах Академии он поступает в мастерскую великого живописца. Среди учеников Репина Борис был не только самым талантливым и трудолюбивым, но и наиболее разнопланово одаренным. В первые годы обучения он пишет исторические полотна на сюжеты древнерусской истории («Возмущение слобод против бояр», «Кулачный бой на Москве-реке»), затем осваивает книжную иллюстрацию («Тарас Бульба» и «Тяжба» Н. В. Гоголя), но лучше всего ему удаются портреты. И даже ранние его работы отличает высокий уровень профессионализма и глубокий талант. Оценив мастерство ученика, Репин приглашает Кустодиева (а также Куликова) для совместной работы над огромной заказной картиной «Торжественное заседание Государственного совета» к 100-летию «славного Российского Олимпа». Это полотно стало для художника второй академией. Из сотни главных сановников самодержавной России Борис Михайлович написал 20 портретов. Выполненная тремя художниками картина поражала слитной манерой исполнения.

Еще обучаясь в академии, Кустодиев написал серию великолепных портретов (соученика И. Я. Билибина, замечательного русского гравера В. В. Матэ), которые были высоко оценены как соотечественниками, так и на зарубежных выставках. В 1903 г. Русский музей приобретает большой портрет Ю. Е. Прошинской, которая вскоре стала женой Кустодиева. Юлия Евстафьевна, наделенная нежной душой и спокойным разумом, была единственной любовью и опорой художника, поняла его одержимость искусством и посвятила себя мужу и детям.

Вообще 1903 г. был для Кустодиева счастливым, удачливым годом. Женитьба. Рождение сына. Окончание академии и пенсионерская поездка на год за границу для знакомства с мировой живописью. Из Парижа он посылает в Россию на выставку только что организованного «Нового общества художников» картину «Утро», где изображена его жена, купающая маленького сына, полотно, полное оптимизма и свежести,

пронизанное счастьем материнства и любви. Борис Михайлович пробыл за границей только пять месяцев. Его неудержимо тянуло домой, в Россию. «Человек, имеющий дом, долго не может скитаться», – говорил художник.

Русское искусство, как и вся Россия того времени, было на переломе, стояло на пороге революционных перемен. Кустодиев пытается уйти от привычного портретного стиля. Его творчество этого периода связано с графикой и рисунком. Художник иллюстрирует рассказы Л. Н. Толстого и повести Н. В. Гоголя, делает сатирические рисунки для журналов «Жупел» и «Адская почта». Его графика сурова и резка. Особенно выразителен рисунок «Москва. Вступление» (1905 г.), где изображен баррикадный бой на заснеженной московской улице и гигантский скелет-смерть, мчащийся по городу, графическая серия о рабочих-путиловцах. Кустодиев много и вдохновенно работает, но его тяготит холодный Петербург. В глуши Костромской губернии художник строит небольшой дом-мастерскую «Терем» и здесь упорно и настойчиво ищет свой путь в искусстве. Он, как и раньше, пишет превосходные портреты, но их спокойный строй все больше раздражает его, кажется скучным. И, отбросив кисти, он делает портретные бюсты певца И. В. Ершова, художника В. М. Добужинского, писателей А. М. Ремизова и Ф. К. Сологуба. Однако увлечение пластикой остается лишь эпизодом в его творчестве.

Кустодиев пытается постичь народное представление о красоте, ищет прекрасное в том, что любит народ, и определяет для себя главную черту – жизнелюбие. Понимание, что в представлении народа искусство неизменно связано с праздником, с ощущением радости, приводит его к созданию ярких, бодрых, полных жизни картин о России. Художник соединяет портретный реализм с наивностью и простодушием народного лубка. В картине «Ярмарка», в цикле «Деревенские праздники» резкие, чуть грубоватые краски, всплеск открытого цвета отражают характер народных празднеств. У мастера появляется своя тема, свои герои и образы, свой стиль. Так возникает тот Кустодиев, которого любят и знают сегодня.

Русская провинциальная жизнь, аромат старинного бытового уклада, образы типичных обывателей (купцов, мещан, чиновников) ложатся на полотна, отражая то тихую и неторопливую, то веселую и удалую жизнь народа: («Купчиха», «Чаепитие», «Христосование», «Домовой»). Идя от лубка, от красочности жостовских подносов, Кустодиев заполняет холсты светом и пестрыми, звенящими красками, которые, сплетаясь, создают характерный колорит, и на этом фоне «пишет типы

русской жизни». Своеобразные картины-портреты – «Купчиха», «Девушка на Волге», «Купчиха с зеркалом», «Купчиха за чаем», «Красавица» – это русский вариант народного видения женской красоты. Свободное, гладкое, бело-розовое тело, покой и мечтательность, губки бантиком и туманный взгляд, бездумное полусонное существование – русские Венеры в расписных нарядах и без них.

Картины праздников – «Масленица», «Троицын день», «Балаганы», «Вербный торг в Москве» – это живописный итог творческих исканий Кустодиева. Все холсты полны света, веселого озорства, радости. Трудно поверить, что эти бодрые, искрящиеся оптимизмом полотна были созданы тяжелобольным художником. Боли в плече и руке не утихали уже много лет, а в 1911 г., когда шла работа над скульптурным бюстом царя Николая II, даже одночасовые сеансы стали даваться ему с большим трудом, причиняя неимоверные мучения. Врачи не могли поставить диагноз, и лечение шло вслепую годами. Доктора отправили Кустодиева в Швейцарию. Но надежда на исцеление вскоре сменялись отчаянием, а тут еще известие о смерти Серова. В письмах художника из Лейзена прорывалась горькая мысль: «Как завидна такая скорая смерть – без изнуряющей медленной болезни».

В 1913 г. Кустодиева прооперировал известный немецкий хирург Оппенгейм, предупредив, что через год надо сделать еще одну операцию на спинном мозге, и художник будет здоров. Это был первый врач, который возвратил надежду. Но началась война, и немецкий профессор стал недосягаем. Линия фронта отрезала Кустодиеву путь к выздоровлению. Болезнь обострилась, приобрела тяжелую форму. Оттягивать операцию было больше нельзя. Он находился под наркозом более 5 часов. Хирург, обнаружив опухоль спинного мозга и не надеясь на удачный исход, спросил у Юлии Евстафьевны, которая не отходила от постели мужа и была его неизменной сиделкой, что сохранить пациенту – руки или ноги? Страшный вопрос и единственный ответ: «Руки!» После операции ему запретили работать. Неподвижный Кустодиев медленно угасал от сознания, что не может писать. И тогда жена, понимая, что для него лучшее лекарство – творчество, принесла мужу альбом и карандаши. Он рисовал по памяти, делал сотни набросков, а потом в палате установили мольберт и художник, сидя в инвалидной каталке, начал писать свою «Масленицу». Хирург Стуккей, оперировавший больного, посетил выставку общества «Мир искусства» в 1916 г. Он стоял перед этой картиной Кустодиева и думал: «Откуда такая звонкая красочность, такое жизнелюбие, такой заразительный

праздник? Откуда? Он делает праздник людям – и лечит себя…»

Так, запертый в стенах мастерской, прикованный к каталке, Борис Михайлович встретил революцию. Как и многие художники, он видел в ней надежду на возрождение России, радовался энтузиазму масс и воспринимал февральское восстание как праздник. В последние десять лет жизни (1917–1927 гг.), несмотря на тяжелые физические страдания, Кустодиев переживает небывалый творческий подъем. Он пишет картины, оформляет спектакли, иллюстрирует книги. Всего за 14 дней заканчивает картину «Степан Разин», но долго и упорно работает над идеей «красного призрака» – гигантской фигуры с красным флагом, шагающей через дома («Большевик»). Однажды в холодную промерзлую мастерскую к «Островскому в живописи» пришел великий Федор Шаляпин, чтобы лично попросить оформить оперу «Вражья сила». Певец был поражен жизнестойкостью художника, а Кустодиев – могучим обликом и голосом великого артиста. На премьеру спектакля Шаляпин на руках внес живописца в ложу, а затем переадресовал ему гром аплодисментов – за его талант и мужество. Они подружились. Кустодиев написал величественный портрет певца. В. В. Воинов о трудностях исполнения этой работы вспоминал: «Сам Шаляпин такой огромный, комната для него мала, так что художник не мог охватить его фигуру целиком… Тут нужен был отход по крайней мере в два-три раза больше. Был выполнен этюд и ряд подготовительных рисунков. Затем перенесение на огромный холст по клеткам. После этого картину наклоняли так, что Борису Михайловичу, сидя в кресле, приходилось работать, глядя вверх (это с его-то болями в шее, в руках!). Борис Михайлович говорит, что порой он сам как-то плохо верит в то, что написал этот портрет. Настолько он работал наугад и ощупью. Мало того, он ни разу не видел этого портрета целиком в достаточном отдалении и не представляет себе, насколько все удачно вышло. Это поразительно! Ведь это один из самых «цельных» и удивительно слитных портретов Кустодиева. Трудно себе представить, как мог Борис Михайлович создать такую махину, видя лишь небольшие участки своей работы…. Какой изумительный расчет и уверенность в своей работе!».

Лишь силой духа Кустодиев выиграл бой за это гигантское полотно. Вдохновленный победой, он задумывает писать «Русскую Венеру». «Она не будет лежать обнаженной на темном бархате, как у Гойи, или на лоне природы, как у Джорджоне, – говорил художник дочери Ирине, которая позировала ему. – Я помещу свою Венеру – в баню. Тут обнаженность целомудренной русской женщины естественна». Полотно требовалось большое,

достать его было негде, и тогда Кустодиев решил писать на обороте старой картины «Терем». На эту картину ушло много месяцев изнурительного труда. Художнику разрешали работать лишь несколько часов в сутки, и близкие очень строго следили за этим, помогали ему во всем. Работая, он, казалось, забывал о мучительных болях, подъезжал и отъезжал на коляске от полотна сотни раз, чтобы найти точность в изображении, практически не охватывая всей картины в целом. Заканчивая двухлетний труд, он был счастлив, что написал «неплохую вещь». Это была его последняя картина.

Через все болезни и операции, через десятилетия угнетающей неподвижности Кустодиев пронес упрямое желание работать, творить – картины, рисунки, скульптуры, декорации. Этот труд приносил ему огромное удовольствие. Несколько художников из одного и того же куска жизни могут написать совершенно разные картины. Существует для этого всего два инструмента – рука и глаз, но создаются они из сплава ума и души. Картины жизни «по Кустодиеву» именно потому и получались такими яркими и веселыми, что в них было и то и другое.

ЛАРИОНОВ МИХАИЛ ФЕДОРОВИЧ (род. 22.05.1881 г. – ум. 10.05.1964 г.)

Известный русский художник-модернист, график, театральный декоратор, иллюстратор. Один из основоположников русского авангарда.

Создатель живописного метода «лучизма».

Выдающийся мастер русского художественного авангарда Михаил Ларионов родился в небольшом провинциальном городе Тирасполе в семье скромного военного фельдшера. Самыми яркими воспоминаниями его детства стали «рубашечка с вишенками», человеческая фигурка из мякиша черного хлеба, вылепленная бабушкой Ольгой Львовной, и задача, которую будущий художник поставил перед собой в семь лет: «Не забыть взрослым человеком ощущений детства». «Я видел разницу чувств взрослых и детей, отсюда возникла эта мысль, но, к сожалению, мои чувства не изменились, и я не вижу разницы между прошлым и настоящим в моей личной жизни. Я не потерял связи с детьми, но с взрослыми я ее не могу никак наладить», – вспоминал Михайл Федорович в конце своей жизни, больше похожей на

театральное представление, но наполненной творческими исканиями и открытиями.

После окончания реального училища Михаил в 1898 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился в классах К. А. Коровина и В. А. Серова до 1910 г. Уже в первые годы занятий он подавал большие надежды стать знаменитым живописцем, но тем не менее был трижды исключен за нестандартное поведение и художественное вольномыслие. Ларионова привлекала живопись П. Гогена, Ван Гога и П. Сезанна. Одна из наиболее ранних известных его картин «Куст сирени в цвету» (1904 г.), написанная в стиле позднего импрессионизма, была куплена Третьяковской галереей. Художник был наделен огромным живописным темпераментом, острым чувством света и цвета. Его пейзажные работы наполнены интенсивной вибрацией свето-воздушной среды и красочными нюансами. На выставке «Мир искусства», устроенной С. Дягилевым в 1906 г., Ларионов показал семь своих работ. Это была серьезная заявка на стремительную карьеру молодого художника. Все дальнейшие взлеты Михаил «устраивал» себе сам: писал непривычные картины и декларации, организовывал выставки и группировки, устраивал скандалы, чтобы подогреть внимание публики к себе и своему творчеству.

Рядом с именем Ларионова с 1900 г. постоянно звучала фамилия его подруги, соратницы и не менее именитой художницы Гончаровой. Наталья Сергеевна родилась в известной дворянской семье и была двоюродной правнучкой жены А. С. Пушкина. Училась она вместе с Михаилом, только вначале в скульптурном классе П. Трубецкого, а затем пути в живописи у двух молодых талантов неразрывно переплелись, ведь недаром их назвали «самой лучшей и самой слитной парой русского авангарда». Творческий дуэт двух незаурядных художников продолжался более 60 лет и был до предела насыщен творческой инициативой и готовностью порвать с уже достигнутыми результатами для обретения новых перспектив. Но все же Гончарова как-то призналась: «Ларионов – это моя рабочая совесть, мой камертон. Есть такие дети, отродясь все знающие. Пробный камень на фальшь. Мы очень разные, и он меня видит из меня, не из себя». Они никогда не были конкурентами, а дополняли и обогащали друг друга.

Но если Гончарова просто творила, то Ларионов стал признанным лидером русского авангарда, главным выдумщиком, организатором скандальных акций и создателем новых живописных направлений. Это был бунтарь и потрясатель академических основ искусства.

Вернувшись из поездок в Лондон и Париж (Осенний салон 1906 г.), Ларионов творчески переосмыслил идеи фовизма и достижения западного «наивного» искусства. Привнесенные им в живопись новшества были основаны на простонародном и детском восприятии красоты. Русская икона, лубок, росписи вывесок и подносов, рисунки на заборах смешались в красочном сверкании новой живописной гармонии примитивизма (серия «Парикмахеры», 1907 г., и сценки провинциального быта).

Для продвижения своего авангардного искусства Ларионов развернул бурную деятельность. В 1908 г. он совместно с Д. Бурлюком организовал первую в Москве авангардную выставку «Венок Стефана». Как один из вожаков бунтующей молодежной богемы, художник вошел в состав основателей (П. Кончаловский, Д. Бурлюк, А. Лентулов, К. Малевич) общества «Бубновый валет». Но вскоре вместе с Бурлюком оставил компанию «валетов», обвиняя их в отсталости, академичности и фотографизме. «Для меня Малевич, – писал Ларионов в газету, – как футурист является "необитаемым туземцем"». От живописца-забияки доставалось и врагам и друзьям, но ему многое прощалось за тот огромный талант, которого могло хватить не на один десяток художников.

После непродолжительного пребывания на сборах в солдатских лагерях, где ему так понравилась настенная живопись в казармах, в творчестве Ларионова появились многочисленные сценки из армейской жизни, часто сдобренные откровенной похабщиной («Маркитантка Соня», «Отдыхающий солдат», «Курящий солдат», все в 1911 г.). Все работы «солдатской» серии стали своеобразной вершиной примитивистского периода творчества, где мягкую иронию и откровенный реализм Ларионов успешно сочетал с изысканной живописью.

Продолжая потрясать «общественные устои», художник совместно с Гончаровой, Малевичем, Татлиным и другими приверженцами авангарда создал группу «Ослиный хвост» (1912 г.) и под этим скандальным названием организовал две выставки. Работы, которые там экспонировались, были возведены критиками в разряд «анархического бунтарства». Художники требовали свободы для своих формальных экспериментов. Когда деятельность этой группы дошла до логического предела, Ларионов организовал выставку «Мишень» (1913 г.) и Первую выставку лубков в Москве (1913 г.). Однако при всей своей неуживчивости и ершистости Михаил Федорович успевал выставляться и на вполне «приличных» показах. Так, только за 1906 г. его работы (помимо Лондона и Парижа) побывали на экспозициях Товарищества передвижников, Союза русских

художников, Московского товарищества художников. Особенно долго оставался верен Ларионов объединению «Мир искусства». Его руководитель, известный художник и критик А. Бенуа, ужасаясь от ларионовского «Портрета дурака», все же чувствовал под внешней бравадой и эпатажностью глубину его молодого дарования.

На осенней выставке «Мир искусства» в 1912 г. состоялся и показ первых картин, исполненных художником новым, изобретенным им живописным методом – «лучизмом». Используя его, Ларионов изображал не сам окружающий мир, а потоки света и

цвета, излучаемые предметами, и теряющие свой реальный облик в этих потоках. «Лучизм» считается одним из первых опытов беспредметного (абстрактного) искусства и ярким проявлением авангардизма в русской живописи, наряду с супрематизмом Малевича и футуризмом Татлина. Ларионов этим методом достигал небывалых художественных форм, создавал новую причудливую реальность. Но даже в работах, где, кажется, вообще ничего не изображено («Стекло/прием лучизма», «Этюд лучистый», «Лучистая камбала и скумбрия», «Лучистый петух», все в 1912 г.), где все окутано волнами окрашенного света, смутная предметная реальность проступает в виде народного изофольклора, вспыхивая одновременно чем-то неземным и фантастическим. В стиле «лучизма» были оформлены иллюстрации к книге Крученых «Старинная любовь» (1912 г.), где текст естественно переплетается с рисунками, создавая целостный художественный образ.

Причудливые и полупристойные «Венеры» (1912 г.) – «Кацапская», «Бульварная», «Солдатская», «Еврейская», «Негритянская» – написаны в стиле примитивизма, как и четыре больших полотна под общим названием «Времена года» (1912 г.). Картины, окрещенные критиками как «инфантильный примитив», больше напоминали искусно выполненные детские рисунки, которые очень высоко ценил сам художник. Каждое полотно Ларионов сопровождил по-детски наивными стихотворениями. На холсте «Весна» он написал: «Весна ясная, прекрасная. С яркими цветами, с белыми облаками». В стиле примитивизма выдержаны иллюстрации к сборнику футуристических стихов «Мирсконца» Хлебникова. В оформлении книги Крученых «Полуживой» Ларионов использует стилистику наскальных изображений. А издание «Помада» современники сравнивали с филигранным ювелирным украшением, настолько оригинально выглядели его иллюстрации на золотых паспарту. Живописная фантазия Ларионова была безгранична и не знала повторений.

Творческую самобытность и «авангардность» художник подкреплял постоянным «ошарашиванием» публики своим поведением «в миру» и созданием шума вокруг собственной персоны. Авангардным было не только его искусство, но и личная жизнь. Ларионов с Гончаровой многое делали «впервые»: приняли участие в съемках первого русского футуристического фильма «Драма в кабаре № 13» (1914 г.), участвовали в ими же организованном шествии с раскрашенными лицами по улицам Москвы (1913 г.). Это был первый публичный «боди-арт», звучно названный «убийством лица». Для большей убедительности акции Ларионов выпустил манифест «Почему мы раскрашиваемся», где апеллировал к «русскому балагану, площадному циркачеству и весеннему розыгрышу». Если же газетный шум и улюлюканье в его адрес смолкали, художник в срочном порядке публиковал «саморекламные монографии» под псевдонимом Эли Эганбюра и Варсанофия Паркина. Исследуя его творчество, искусствовед А. Корзухин писал: «Делание навыворот, наизнанку, «мирсконца», антиприличие под стать искусству протеста или подчеркнутое приличие как кукиш вместо ожидаемого скандала, короче, антибуржуазность вкупе с антипарадностью, – вот что такое жизнь в авангарде. Жизнь конечно суматошная и нервная (что усугублялось вспыльчивой задористостью характера Ларионова), но зато рождавшая новый сплав картины и личности, где не было места пошлым условностям и рыночным законам».

Сергей Дягилев, известный организатор выставок русского искусства в рамках «Русских сезонов» в Париже (с 1907 г.) и создатель труппы Русского балета (1911–1926 гг.), одним из первых открыл неподражаемый дар Ларионова и Гончаровой. И он же в 1915 г. предложил супругам заняться сценографией в его антрепризе. Совместно с балетной труппой они объехали с гастролями Швейцарию, Италию, Испанию, а с 1918 г. поселились в Париже. Результаты работы художников над «карнавальным миром» театральных декораций и костюмов ошеломили европейскую публику, покорили новизной замыслов, красочностью и экзотичностью. Их творческий вклад в успех русского балета был огромен. Виртуозная фантазия, изощренный вкус, пиршество красок, мир сказочных причудливых образов обогатили сценическое искусство XX в. И хотя оформленные ими спектакли стали достоянием истории, но эскизы театральных костюмов, декораций и мизансцен, портреты композиторов, хореографов и артистов балета вошли в художественную сокровищницу их творческого наследия. В 1915–1917 гг. Ларионов и Гончарова оформили спектакли «Ночное солнце», «Литургия», «Садко» Римского-Корсакова; «Кикимора», «Русские

сказки», «Баба-Яга» Лядова; «Испанская рапсодия» Равеля. В период с 1921 по 1932 г. – «Шут», «На Борисфене» Прокофьева; «Снегурочку» Римского-Корсакова; «Лисицу», «Жар-птицу» Стравинского; а в 30–40 гг. – балет «Богатыри» Бородина и оперу «Кощей Бессмертный» Римского-Корсакова. Это был огромный многоплановый труд, всегда оригинальный, содержащий неожиданные решения.

Более 50 лет прожила эта знаменитая «авангардная пара» в Париже, в причудливом старинном доме, из окон которого можно было любоваться крышами города. Все комнаты и мастерская были заполнены книгами и картинами. Ларионов создавал камерные композиции, занимался книжной графикой и живописью (рисунки, натюрморты, пейзажи), а также начал писать мемуары. Наталья Сергеевна в последние годы из-за артрита почти не могла работать и очень страдала из-за этого. Превозмогая боль, она двумя руками сжимала карандаш, чтобы сделать хоть небольшой рисунок. 17 октября 1962 г. Наталья Сергеевна Гончарова умерла, а вскоре, 10 мая 1964 г., в Фонте-о-Роз, близ Парижа, скончался и Михаил Федорович Ларионов. Все творческое наследие художников хранилось во Франции. В 1988 г. по завещанию второй жены Ларионова, Александры Клавдиевны Томилиной, значительная его часть (две тысячи работ) и архив были переданы в дар Третьяковской галерее. В Москве в доме в Трехпрудном переулке, где до 1915 г. жила эта блистательная пара русского и мирового авангарда XX в., будет открыт музей Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова. А это вселяет надежду на то, что спустя сто лет их творчество наконец станет широко известным русским ценителям искусства.

ЛЕВИТАН ИСААК ИЛЬИЧ (род. 18.08.1860 г. – ум. 22.07.1900 г.)

Выдающийся русский живописец-пейзажист, создатель «пейзажа настроения», превосходный рисовальщик и колорист.

Академик живописи (1897 г.), член Товарищества передвижных выставок (с 1887 г.), действительный член Мюнхенского художественного общества «Сецессион» (1897 г.).

Участник международных выставок в Мюнхене (1896, 1898, 1899 гг.), Всемирной Парижской выставки (1900 г.).

Руководитель пейзажного класса в Московском училище живописи, рисования и зодчества (с 1898 г.).

Понятия «левитановский пейзаж», «левитановская осень» давно вошли в нашу жизнь, став синонимами красоты русской природы. Не каждому живописцу удавалось так поэтично и возвышенно увековечить свое имя в памяти потомков, как Левитану. А между тем к сложному искусству постижения природы этот гений пейзажа шел путем трудным, а порой и мучительным. И даже будучи уже признанным мастером, он нередко чувствовал неудовлетворенность своим творчеством,

страдал от невозможности передать на холсте всю божественную красоту мироздания. В письме к А. П. Чехову в 1887 г. художник писал: «Может ли быть что-то трагичнее, как чувствовать бесконечную красоту окружающего, подмечать сокровенную тайну, видеть Бога во всем и не уметь, сознавая свое бессилие, выразить эти большие ощущения…»

Современники нередко называли Левитана «удачливым неудачником». В этом парадоксальном определении выразились и сладость творческих побед художника, и горечь его несчастливой человеческой судьбы. За свои неполные сорок лет он сполна испытал нужду и унижения, часто жил в разладе с самим собой и окружающими, переживал творческие кризисы и вновь возрождался к жизни через искусство. И потому, говоря о себе, Левитан утверждал: «…я не могу быть хоть немного счастлив, покоен, ну, словом, не понимаю себя вне живописи».

Будущий художник родился в местечке Кибарты бывшей Ковенской губернии в бедной еврейской семье. Его отец окончил раввинское училище, но затем, пристрастившись к иностранным языкам, стал зарабатывать на жизнь уроками. Знание французского языка особенно пригодилось ему, когда началось строительство Ковенской железной дороги, в котором участвовали инженеры из Франции. Левитан-старший стал служить на железнодорожной станции сначала переводчиком, а затем кассиром.

В 1869 г. семья переехала в Москву. В 1873 г. Исаак был принят в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где уже учился его старший брат Адольф. Семья жила бедно, а после смерти родителей (матери – в 1875 г. и отца – в 1877 г.) четверо детей, оставшихся сиротами, впали в крайнюю нужду. Известный художник М. В. Нестеров, бывший товарищем Исаака по училищу, вспоминал: «Левитан сильно нуждался, про него ходило в школе много полуфантастических рассказов. Говорили о его большом даровании и о великой нужде. Сказывали, что он не имел иногда и ночлега. Бывали случаи, когда Исаак Левитан после вечерних классов незаметно исчезал, прятался в верхнем этаже огромного старого дома Юшкова… выждав последний обход опустелого училища солдатом Земляникиным, прозванным «Нечистая сила», оставался один коротать ночь в тепле, оставался долгий зимний вечер и долгую ночь с тем, чтобы утром, натощак, начать день мечтами о нежно любимой природе».

Но, несмотря на голод и бесприютность, талантливый юноша учился гораздо лучше многих состоятельных одногруппников. Уже в 1875 г. Левитана, как получившего «первые номера по художественным занятиям», награждают ящиком красок и

дюжиной кистей (для нищего художника это было целое состояние), а в 1876–1879 гг. освобождают от платы за обучение «ввиду крайней бедности» и как «показавшего большие успехи в искусстве». И в это же время Исааку пришлось почувствовать на себе всю тяжесть унижения человеческого достоинства. В 1879 г., после покушения народовольцев на жизнь Александра II, он, так же как и другие евреи, вместе с братом и сестрой Анной был выслан из Москвы (второй раз Левитана, уже известного живописца, вышлют в 1892 г.). «Изгои» поселились на даче в подмосковной деревне Салтыковка. Жили впроголодь, и, чтобы добыть средства к существованию, начинающий художник создает свою первую картину «Вечер после дождя». Писать ее было трудно: Исааку, одетому в красную старую рубаху, дырявые брюки и опорки на босу ногу, приходилось прятаться за кустами, чтобы своим жалким видом не привлекать внимание нарядной гуляющей публики. Попросив одежду у шурина, он поехал в Москву, где на Покровке продал эту картину за 40 рублей и был несказанно счастлив.

В октябре 1879 г. Левитан был зачислен советом преподавателей училища на получение стипендии им. В. А. Долгорукого. Тогда же им написана картина «Осенний день. Сокольники», сразу же приобретенная П. М. Третьяковым. Уже в ней проявилась основная черта левитановского творчества – неотделимость природы от мира человеческих чувств. Все в этой картине – и низкие серые облака, и стоящие вдоль пустынной аллеи деревья, горящие последней, увядающей красотой, и опавшая осенняя листва – созвучно печали одиноко бредущей женской фигурки (она была нарисована художником Николаем Чеховым). Такому восприятию природы научили молодого живописца его замечательные учителя – А. К. Саврасов и В. Д. Поленов, которые всячески развивали и поддерживали дарование Левитана. К примеру, Поленов привлекал его к работе над декорациями для Частной оперы С. И. Мамонтова, часто приглашал в свое имение «пожить и поработать». Но даже эти маститые мэтры не смогли изменить решение Совета училища о том, что дипломная работа их ученика не достойна большой серебряной медали. И, закончив в 1883 г. учебу, Левитан получил не звание художника, а диплом учителя чистописания.

Уже первые его пейзажи, написанные в 1883–1884 гг., очаровывали необычайной свежестью живописи. Картины «Мостик. Саввинская слобода», «Саввинская слобода под Звенигородом» и этюд «Первая зелень. Май» (одноименное полотно было написано в 1888 г.) наполнены ослепительным солнцем, сочной и ажурной зеленью трав и деревьев, ощущением

радости от буйства красок и жизненных сил пробуждающейся природы. Между тем творческое настроение самого художника в это время было отнюдь не радостным. Крушение надежд, неотступная нужда, ощущение себя изгоем общества часто повергали его в состояние депрессии. В такие периоды он уходил от людей, из мягкого и деликатного человека превращался в молчаливого или грубого и непредсказуемого. Весной 1885 г. он даже предпринял попытку самоубийства, первую и не последнюю.

Но лето, проведенное Левитаном с семейством Чеховых на даче в Бабкино, вернуло ему жизнерадостность и силы для работы. Это был редкий для художника период беззаботной жизни, полной молодого веселья, дурачеств и розыгрышей. Здесь Левитан особенно близко сошелся с А. П. Чеховым, и эта дружба, омраченная впоследствии единственным трехлетним перерывом, продлилась до конца жизни художника. Несмотря на прелести летней дачной жизни, он успевал много и плодотворно работать. Флигель, в котором жил Левитан, был сверху донизу завешан этюдами, которые потом стали основой многих его знаменитых картин.

Большую роль в творчестве художника сыграли его поездки на Волгу в 1887–1890 гг. Благодаря им он создал необычные пейзажные полотна, в которых органично соединились эпический размах и тонкая лиричность, задушевность и созерцательность, глубокие размышления о непреходящей красоте мира и светлая грусть («Вечер на Волге», «Вечер. Золотой плёс», «После дождя. Плёс», «Березовая роща», «Золотая осень. Слободка», «Тихая обитель»). Поездки на Волгу взбудоражили Левитана. Он перестал хандрить, повеселел, и это радостное настроение отразилось в его полотнах. А. П. Чехов очень их расхваливал: «Знаешь, – заметил он ДРУГУ! – на твоих полотнах даже появилась улыбка». В волжских работах Левитана особенно сильно проявился национальный характер русского пейзажа. Они принесли художнику известность и признание. Одна из них – картина «На Волге», представленная на конкурсе Московского общества любителей художеств, была удостоена первой премии. С этого времени Левитан становится желанным гостем в домах московской художественной интеллигенции. Особенно часто он посещает вечера, устраиваемые художницей С. П. Кувшинниковой, которая сопровождала его во всех поездках по Волге. По словам М. П. Чеховой, сестры писателя, «Софья Петровна была не особенно красивая, но интересная по своим дарованиям женщина». Она хорошо рисовала, и некоторые ее работы даже были представлены в Третьяковской галерее. Неудивительно, что пылкий и темпераментный Левитан не на

шутку увлекся ею. Их отношения легли в основу чеховского рассказа «Попрыгунья», что надолго рассорило художника с Антоном Павловичем.

Это увлечение было не единственным в жизни Левитана. Долгое время он был влюблен в Лику Мизинову, делал предложение Марии Павловне Чеховой. Впоследствии она вспоминала: «У Левитана было восхитительное благородное лицо и очень выразительные глаза. Женщины находили его прекрасным, он знал это и сильно перед ними кокетничал… Левитан был неотразим для женщин, и сам он был влюбчив необыкновенно. Его увлечения протекали бурно, у всех на виду, с разными глупостями, до выстрелов включительно». История с выстрелом, о которой вспоминает Мария Павловна, была описана Чеховым в пьесе «Чайка». Она произошла в июле 1895 г. в имении Турчаниновых, куда художник приехал писать этюды. Причиной, по которой Левитан хотел застрелиться, стало соперничество увлеченных им Анны Николаевны Турчаниновой и ее дочери Вари. К счастью, и на этот раз смерть миновала его. Но пережитое потрясение еще долго мучило душу художника. В письме В. Д. Поленову он писал: «…жить нет сил, умереть также; куда деть себя?!!» Целительную силу Левитан, как всегда, нашел в искусстве.

С 1891 г. художник работает в мастерской, любезно предоставленной ему С. Т. Морозовым. Здесь он создает лучшие свои произведения: «У омута», «Владимирка» (обе в 1892 г.), «Над вечным покоем» (1893–1894 гг.), «Золотая осень», «Март», «Свежий ветер. Волга» (все в 1895 г.), «Весна – большая вода» (1897 г.) и др. Эти полотна поражают своим колоритом, продуманностью композиции, новыми, небывалыми для русской пейзажной живописи сюжетными мотивами, а главное – философским звучанием. Раздумья художника о мире и человеке в нем особенно сильно выражены в картине «Над вечным покоем». В ней отчетливо звучит тема бренности человеческого существования и безграничной власти природы. Сам Левитан писал об этой картине: «…В ней я весь, со всей своей психикой, со всем моим содержанием…» Не менее монументальный пейзажный образ создан художником и во «Владимирке», которая, по словам М. В. Нестерова, «может быть смело названа русским историческим пейзажем, коих в нашем искусстве немного».

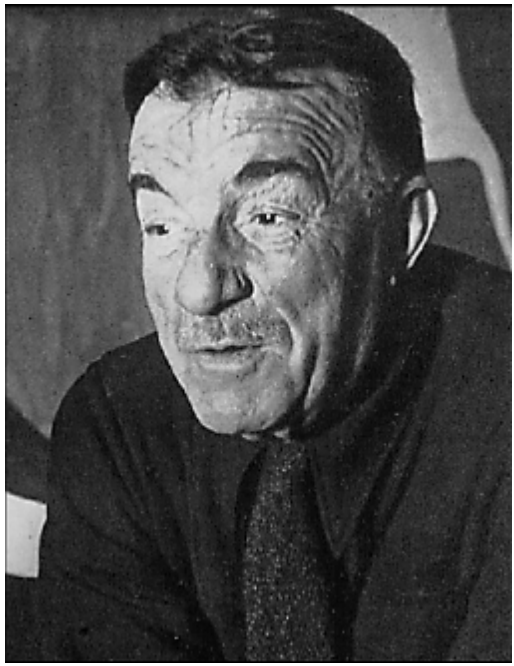
В последнее десятилетие своей жизни Исаак Ильич часто бывает за границей: во Франции, Италии, Швейцарии, Финляндии. Там он знакомится с искусством старых и современных европейских мастеров, ищет новые живописные формы, пишет пейзажи («Близ Бордигеры. На севере Италии»,

«Берег Средиземного моря», 1890 г.; «Озеро Комо», 1894 г.). Но заграничные картины художника в России успеха не имели. Критика ядовито писала о том, что Левитан «уже спел свою песенку и умер для русского пейзажа». Знакомясь с подобными высказываниями, очень ранимый и чувствительный художник не мог найти себе места. К тому же все больше давали знать о себе признаки тяжелой сердечной болезни. В 1897 г. врачи сказали Исааку Ильичу, что у него порок сердца и расширение аорты. Он был очень опечален тем, что болезнь не дает ему возможности работать, и говорил: «Так рано складывать оружие больно».

Но, несмотря на запреты врачей, Левитан продолжает много писать. Он создает тончайшие лирические поэмы в красках – «Сумерки», «Стога. Сумерки», «Летний вечер», «Поздняя осень» и большое, давно задуманное полотно «Озеро. Русь», которое современники назвали «песней без слов». Именно об этих работах художника А. П. Чехов писал: «…До такой изумительной простоты и ясности мотива, до которых дошел в последнее время Левитан, никто не доходил до него, да и не знаю, дойдет ли кто после».

Гениальный пейзажист скончался 22 июля, в пору цветения любимых им флоксов. Они были положены на его могилу молодыми художниками – теми, кого он учил постигать природу глубоко и проникновенно, так, чтобы слышать «трав прозябанье».

ЛЕЖЕ ФЕРНАН (род. 04.02.1881 г. – ум. 17.08.1955 г.)



Известный французский живописец, график, керамист, скульптор и иллюстратор, мастер монументальной живописи, критик и поэт.

Один из основателей собственной системы кубизма, названной трубизмом.

Основатель собственной художественной школы (1924 г.).

Участник многих международных выставок.

Создатель фильма «Механический балет».

В творчестве Леже не стоит искать эмоций и человеческих чувств. Здесь больше господствует стиль и ритм машины, и потому его произведения подобны «цветам среди механики». Отсутствие сентиментализма в своих картинах художник восполнял выразительностью изобразительных форм и цвета.

Объясняя такой подход, Леже в 1912 г. писал: «Произведение искусства должно быть выражением своей эпохи, как всякое другое интеллектуальное проявление… Существование современного человека-творца гораздо сложнее и насыщеннее,

чем жизнь людей предшествующих веков… Пейзаж, пересекаемый, разрываемый автомобилем и скорым поездом, пущенным во всю скорость, утрачивает свое описательное значение, но выигрывает в значении синтетическом: дверца вагона или стекло машины вместе с приобретенной скоростью изменили привычный облик вещей. Современный человек воспринимает в сто раз больше впечатлений, чем художник XVIII века…»

Вот почему доминирующими темами этого живописца в начале творческого пути были различные механизмы, а музами – плоскогубцы и шестерни. Между тем в облике Леже не было ничего, что указывало бы на его связь с техникой. Широкое простое лицо, побитое оспой, добрые глаза, большой нос картошкой и крупная кряжистая фигура крестьянина.

Фернан действительно родился в крестьянской семье из Аржантена (Нормандия). Его отец был мясником. Вместе с женой он занимался разведением домашнего скота. Простые и грубоватые, как и все люди, занимающиеся тяжелым физическим трудом, они не могли понять желания сына заниматься искусством. Но Фернан унаследовал от них не только грубоватые манеры, но и умение добиваться своего. После окончания колледжа и церковной школы в Теншебре он уехал в Канн учиться архитектуре. А в 1899 г. отправился в Париж, в Школу декоративного искусства. Днем подрабатывал чертежником у архитектора, а вечером учился. Первыми его учителями были живописец Феррье и скульптор Жером. Кроме того, он брал уроки в Академии Жюлиана.

Уже через несколько лет Фернан с товарищем снял мастерскую и стал участвовать в многочисленных парижских выставках. В его ранних работах чувствовалось влияние импрессионизма («Сад моей матери», «Портрет дяди», 1905 г.). Потом на смену ему пришли фовизм и экспрессионизм. Но позже художник отказался от всех этих направлений и даже сжег практически все свои картины, написанные до войны, назвав их «Леже до Леже». Впоследствии он писал: «Это было самое страшное для меня испытание. Здесь мне стало ясно, чем должна быть в действительности моя живопись. Не боюсь признаться: меня сформировала война». Но до этого времени было еще далеко.

После знакомства в 1904 г. с выставкой картин Сезанна Леже обращается к геометризированному стилю. Примером таких работ могут служить пейзажи Корсики (1906–1907 гг.) и этюды обнаженных, выполненные тушью (1905–1908 гг.). «Сезанн научил меня любви к формам и объемам и заставил меня

сосредоточиться на рисунке», – писал художник в 1907 г. Но безупречно овладев сезанновскими приемами, он уже вводит в строгую плоскостную композицию своих картин индивидуальные черты.

В 1908 г., поселившись в «Улье» – парижском общежитии художников, Леже сближается с группой молодых живописцев и поэтов: Делоне, Шагалом, Архипенко, Сутиным, Жакобом, Аполлинером и Сандрарой. Друзья называют его трубистом за использование в композициях элементов, напоминающих детали механизмов: усеченных конусов, цилиндров, холодных металлических форм, похожих на орудийные стволы. Все это делало изображение объемным, трубчатым. Известный критик Метценже, характеризуя его картины, писал: «Фернан Леже измеряет день и ночь, взвешивает массы, рассчитывает сопротивление. Его композиции… это живое тело, органами которого являются деревья и фигуры людей». В отличие от кубистов художник стремился к раскрытию сущности объемов. Леже говорил: «Я не копирую машины, а изобретаю образы машин, как другие пишут пейзаж». Эта трубчатая трактовка форм особенно отчетливо проявилась в картине «Обнаженные в лесу» (1909–1911 гг.).

Работы Леже привлекли внимание известного галерейщика Конвейлера, и он организовал в 1912 г. в своей галерее первую персональную выставку художника, которая принесла ему известность.

Не менее знаменательным как в творчестве, так и в личной жизни Фернана стал 1913 г. Однажды, как всегда, художник сидел с друзьями в одном из парижских кафе. И вдруг увидел прекрасное видение – юную девушку в подвенечном платье и фате. Она пронеслась мимо окна на велосипеде. Леже был удивлен и очарован. Как окажется позже, невесте на свадьбу подарили велосипед и, решив испробовать его, она уехала из Нормандии прямиком в Париж, не успев даже узаконить брак с сыном деревенского нотариуса. Так Леже встретился со своей первой женой – Жанной Лои. Говорили, что вся эта история – сказка, которую придумал друг Леже – известный критик Блез Сандрара, но и сам Леже, и Жанна не раз рассказывали ее. Они поженились в 1919 г., через шесть лет после той встречи.

В том же счастливом для него 1913 г. Леже заключает выгодный контракт с Конвейлером и снимает удобную студию на улице Нотр-Дам-де-Шан. В ней он проработал всю жизнь и даже частенько жил там, когда в семье что-то не ладилось. Фернан и Жанна прожили очень долго вместе, но никогда не были единым целым – каждый существовал по-своему. Они не могли жить

вместе и не могли друг без друга. Когда Жанна умерла, что-то погибло в Леже. Он как-то сразу почувствовал себя постаревшим и опустошенным.

В начале Первой мировой войны Леже пошел добровольцем в саперные войска. «Эта война поставила меня на ноги, я больше не блуждаю в потемках своих представлений, а вижу ясно», – писал он с фронта. На войне Леже тяжело отравился газом. Целых три года он провел в госпитале, но и здесь продолжал творческую деятельность, делая небольшие зарисовки и коллажи на крышках ящиков из-под снарядов.

Тема войны нашла большое отражение в творчестве художника. Теперь во многих картинах он уподобляет элементы натуры образцам военной техники. Так, в композиции «Солдаты, играющие в карты» (1917 г.) Леже трактует руки, как стволы пушек, а шеи – как лестницы или обоймы.

В 1924 г. Леже основал в Париже собственную художественную школу со свободным посещением – Современную академию и начал активно заниматься преподавательской деятельностью. Те, кто хорошо знал художника, очень удивлялись его фантастической трудоспособности. Он успевал исправлять ошибки в работах своих многочисленных учеников, иллюстрировать книги, организовывать выставки и принимать в них участие, оформлять интерьеры… Этот список можно продолжить. А секрет был прост: Леже занимался любимым делом, он жил им, полностью растворялся в нем.

Одним из увлечений художника стал кинематограф. В 1924 г. он вместе с оператором Д. Мюрфи снял бессюжетный фильм «Механический балет». Копия этого короткометражного фильма до сих пор хранится в киноклубах в коллекции ранней киноклассики как экспериментальная. Главные роли в нем «были отданы» разнообразным вещам: бутылкам, манекенам, колесам. Ничуть не сомневаясь, Леже перенес авангард из живописи в искусство кино. Он говорил: «Ошибкой в живописи является сюжет. Ошибка кино – сценарий. Освобожденное от этого груза, кино может стать гигантским микрокосмом вещей никогда не виданных, никогда не ощущаемых». Эти опыты в сопоставлении различных видов искусства заставили Леже задуматься над проблемами монументальной живописи. Его мысли вылились в целый ряд статей: «Эстетика машин» (1924–1925 гг.), «Цвет в мире» (1938 г.) и др.

В 1933 г. Леже уехал в Германию, где вместе с Ле Корбюзье был участником конгресса СИАМ. Там он выступил с докладом «Архитектура перед лицом нового мира». К тому времени выставки Фернана уже проходили по всему миру, а к 1936 г. он

получил признание в Америке.

Во время Второй мировой войны и фашистской оккупации Франции Леже был вынужден постоянно переезжать из страны в страну. В конце концов он обосновался в Америке. Тогда ему было 60 лет. Служить в армии художник уже не мог, но и оставаться в стороне от мировых событий – тоже. Он старался помочь своей стране, разрабатывая план укрытия достопримечательностей Парижа. Но власти не поддержали этих начинаний. В США Леже возглавил кафедру в Йельском университете, а после – в Колледже Милса в Калифорнии.

За годы вынужденной эмиграции Леже создал около 120 картин. Большинство из них были кардинальным переосмыслением окружающего мира и собственного творчества – полотен, привезенных с собой. Как-то во время очередного переезда в порту Марселя Леже увидел, как купались молодые докеры: «Эти ныряльщики привели в действие все остальное – акробатов, велосипедистов, музыкантов». Так появились «Ныряльщики на желтом фоне» (1941–1942 гг.). А в 1942 г., под впечатлением от вида залитого разноцветными огнями Бродвея, Леже отделил в картинах друг от друга цвет и контур рисунка («Две женщины с птицей», 1942 г.; «Две велосипедистки», 1951 г.).

В США художник создавал мозаики и витражи для церквей, много занимался монументальной живописью и керамикой. И все это время рядом с ним трудилась его верная ученица, художница из Белоруссии Надя Ходасевич. Их совместная работа продолжилась и после войны. Дружеские отношения постепенно переросли в огромную привязанность, и 21 февраля 1952 г. они поженились. Леже был старше Нади более чем на 20 лет. Естественно, за спиной у обоих уже была большая жизнь, их характеры сформировались, сложились разные привычки. Но главным, что их объединяло, была общность интересов. Любопытно, что когда один французский художник спросил у Нади, почему она выходит замуж за Леже, то услышал в ответ: «Я выхожу замуж за труд». Она действительно много помогала мужу. И этот совместный труд был им в радость. А Фернан признавался: «Раньше для меня существовало только искусство, я был всецело поглощен этим, и женщины существовали для меня только как отдых. И вот… Дожил до семидесяти лет, чтобы впервые полюбить». Леже был действительно счастлив. Счастлив впервые. Однако совместная жизнь Нади и Фернана была недолгой. Через три года художник умер.

В память о нем Надя Леже при поддержке Жоржа Бокье создала музей Леже в Бьоте, на фасаде которого разместилась огромная (400 м2) керамическая композиция, выполненная по

проекту художника.

ЛЕНТУЛОВ АРИСТАРХ ВАСИЛЬЕВИЧ (род. 16.01.1882 г. – ум. 15.04.1943 г.)

Известный русский живописец, график, театральный художник, иллюстратор, прекрасный колорист, мастер декоративного панно, один из представителей авангарда.

«Моя страсть к солнцу и яркому свету сопутствовала мне, что называется, с рождения», – признавался «балаганный богатырь» русской живописи Аристарх Лентулов – большой, дружелюбный, увлекающийся, музыкально одаренный человек широкой и доброй души. Друзья в шутку называли его Ярилой за необычайную солнечность его картин. Это он, веселый и затейливый, в первомайские праздники разрисовал Охотный ряд ослепительными завитками и зигзагами, а в Октябрьскую годовщину выкрасил деревья аллей Театральной площади Москвы в неистово-фиолетовый цвет. Его чудное и озорное искусство «пугало» обывателей. Не успев «приучить» зрителей к постимпрессионизму своей живописи 1910-х гг., Лентулов удивлял их футуристическими опытами, заполнившими 1912–1918 гг., и озадачивал кубистической сюитой 1918–1922 гг. А

декоративный натурализм 1923–1925 гг. легко менял на декоративную романтику полотен 1925–1929 гг. И, наконец, сразил всех наповал лентуловским реализмом последних лет. Надо сказать, что все эти «измы» в интерпретации художника как-то органично и непринужденно сплавились с русским лубком и иконой, вышивкой и игрушкой, и особенно древнерусской архитектурой, ставшей его «коньком» и непреходящей любовью. Многим это давало повод считать Лентулова парадоксальным художником.

Родился Аристарх в семье приходского священника, сосланного в пензенскую глубинку, по семейному преданию, за буйный нрав. Когда мальчику было всего два года, его мать овдовела и, оставшись с четырьмя детьми на руках, перебралась из села Воронье, где жила семья, в Пензу к родственникам. Маленький Аристарх быстро нашел общий язык со своим родным дядькой и проводил дни напролет в барском имении, где тот состоял на службе. Любимой вещицей ребенка стала старинная музыкальная шкатулка, очаровавшая его маленькое сердечко. «Я каждый раз плакал от восторга. А мелодии эти запечатлелись в моей памяти на всю жизнь, – вспоминал многие годы спустя художник. – Какие только картины не рисовались мне под эту музыку. И никогда больше не испытывал я подобного наслаждения от исполнения даже самых лучших музыкантов, какое получал тогда от этой маленькой шкатулки с наполовину истертыми валиками, отчего некоторые ноты проскакивали и не звучали». И, уже будучи сложившимся мастером, он создавал, исправлял и дописывал свои картины под несмолкаемые аккорды – «творил песнями».

Как сын священника, Аристарх был принят в духовное училище, а затем и в семинарию. Он мог пойти по стопам отца, но в шестнадцатилетнем возрасте вопреки уговорам матери поступил в Пензенское художественное училище им. Н. Селиверстова. Вероятно, «буйный нрав» перешел от отца к сыну, ибо два года спустя, из-за ярого несогласия с творческими позициями своего учителя К. А. Савицкого, Аристарх уехал учиться в Киев. Три четверти года Лентулову, чтобы как-то прожить, приходилось помимо занятий в художественном училище зарабатывать уроками, выполнять различные «халтуры». Зато летом он наверстывал упущенное, привозя с каникул иногда по 100 и более работ. Но, поменяв место учебы, Лентулов не изменил своего характера и в конце концов вынужден был вернуться в Пензу. В 1906 г. Он предпринял попытку поступить в Петербургскую Академию художеств, но, будучи дерзким не только в творчестве, сумел навсегда закрыть для себя двери этого

учебного заведения. В ответ на насмешливое замечание преподавателя, где это он усмотрел зеленый цвет на носу натурщицы, Аристарх заявил: «А вы разве не видите? В таком случае мне вас жаль».

Однако его тут же пригласил в свою студию Д. Н. Кардовский. Лентулов изучал классиков в Эрмитаже и одновременно выставлял свои работы на авангардных выставках: «Стефанос» (1907 г.) и «Венок» (1908 г.), где рядом с неоимпрессионистами подвизались еще и символисты «Голубой розы». Тогда же он познакомился с «отцом русского футуризма» Давидом Бурлюком и его братом Владимиром, а также со склонными к «примитивизму» М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой и многими другими, составившими впоследствии ядро объединения «Бубновый валет». «В это время я почувствовал, что попал в свою компанию новаторов, которые хотели делать то же, что и я, которые отрицали господствовавшие тогда художественные вкусы», – вспоминал эти годы Лентулов.

Зима 1908 г. стала счастливой для Аристарха. Его руку и сердце приняла горячо любимая девушка Мария. Одна из дочерей зажиточного новгородского купца Петра Рукина, она с легкостью отказалась от богатого наследства ради не сулившей роскоши жизни с бедным, но милым ее душе художником. Их брак, основанный на глубоком истинном чувстве, не разрушили даже самые тяжелые жизненные испытания. Любимую жену Лентулов рисовал не раз. В числе портретов М. П. Лентуловой – «С розами», «В синем платье» (оба в 1913 г.) и многие другие. Аристарха Васильевича трудно назвать прирожденным портретистом, но у него, несомненно, было свое неповторимое видение каждого человека: «Я не признаю портретов… если они выполняют функцию фотографии, – говорил он. – Я считаю портрет произведением искусства только в том случае, если художник передал свое переживание от данного объекта, свое впечатление, если хотите, даже свое настроение». Именно воплощенным на холсте настроением воспринимаются многочисленные портреты, созданные художником. Среди прочих ему позировала актриса Чебоксарова (1923 г.), арфистка В. Т. Дулова (1940 г.), художница Т. А. Оранская. Созданный в 1908–1909 гг. «Автопортрет в красном» он считал своей этапной вещью.

В 1910 г. живописец с женой переехал в Москву. И вот парадокс: в истории первопрестольной наверняка не было более преданного и восторженного поклонника ее памятников и площадей, ее церковных куполов, чем приезжий Лентулов. Особенно он любил московские церкви XIV–XVII вв., цветные и обильно украшенные, поистине строившиеся «на диво». В его

картинах 1910—1920-х гг. формы расчленяются на цветовые фрагменты, как бы двигающиеся в глазке калейдоскопа, то сгущаясь, то, наоборот, разбегаясь от центра, декоративность полотен усиливают кусочки бумаги, ткани и фольги, введенные в живопись. Таковы

«Василий Блаженный», панно «Москва» (обе в 1913 г.), «Победный бой», «Звон. Колокольня Ивана Великого» (обе в 1914 г.), «Небозвон» (1915 г.), «У Иверской» (1916 г.) и др.

В столице Лентуловы жили довольно скромно, занимая большую, но почти пустую квартиру: «Потому, что ни я, ни жена не любили загромождать излишней мебелью свое жилище», – вспоминал Аристарх Васильевич. Жили, что называется, открытым домом. К ним захаживали поэты В. Маяковский и И. Северянин, писатель А. Толстой и конечно же друзья-художники. Громкие бесконечные споры об искусстве за вином и картами, стихи, песни и музыка… Аристарх Васильевич любил взять в руки гитару, с удовольствием усаживался за рояль, часто пел в компании Ф. И. Шаляпина и, несмотря на свою крупную фигуру, водил хороводы. Сам артистичный от природы, он и собравшихся привлекал к участию в разыгрываемых сценках и пародиях. Вполне вероятно, что в этом уютном гостеприимном доме и было принято окончательное решение о проведении выставки «Бубновый валет» (1910 г.), давшей начало одноименному объединению художников-единомышленников.

В следующем, 1911 г. уже давно увлеченный кубизмом Лентулов «поехал за ним в Париж» – посмотреть П. Пикассо и Ж. Брака. Ближе познакомился с теорией и теоретиками этого направления живописи, обучаясь некоторое время в «Академии палитры» у Ле Фоконье; посетил Италию, а вернувшись в Москву, создал серию тех самых замечательных московских пейзажей, о которых уже упоминалось.

Художник мощного, жизнерадостного темперамента, наглядно выраженного в его «Автопортрете» (1915 г.), Лентулов принял революцию как праздник обновления. Он был участником многих выставок и членом многих обществ, в том числе секретарем (1918 г.) и председателем (1922 г.) «Мира искусства». Работал также как театральный художник. Особенно плодотворным было его соавторство с режиссерами А. Я. Таировым, Ф. Ф. Комиссаржевским и В. И. Немировичем-Данченко. Он оформил, в частности, постановку «Прометея» А. Н. Скрябина на сцене Большого театра (1918 г.); наиболее известной из его театральных работ было оформление спектакля «Испанский священник» Ф. Бомонта и Д. Флетчера во 2-м МХАТе, (1934 г.). Занимался он и педагогической деятельностью: с 1919 г.

преподавал во ВХУТЕМАСе и смежных институтах.

Постепенно Лентулов перешел от огромных картин-панно к произведениям менее масштабным и более натурным. Наиболее органичным полем красочного самовыражения стали для него пейзажи и натюрморты, такие, как «Закат на Волге», «Солнце над крышами. Восход» (обе в 1928 г.), «Овощи» (1933 г.) и др. Кто из нас не замирал с восторгом, глядя на буйство красок расцвеченного закатом неба? Или моря? Или Крымских гор? Или замечательно залитой светом улицы, когда она, привычная и серая, вдруг взрывается радужным свечением от одного-единственного солнечного луча? Вот так же ярки и сочны лентуловские полотна тех лет. Вполне естественно недоумение художника: «Меня упрекают и за форму и за содержание моих работ, а ведь всю жизнь я писал только то, что видел, и только так, как видел… Какого же еще реализма они от меня ждут?»

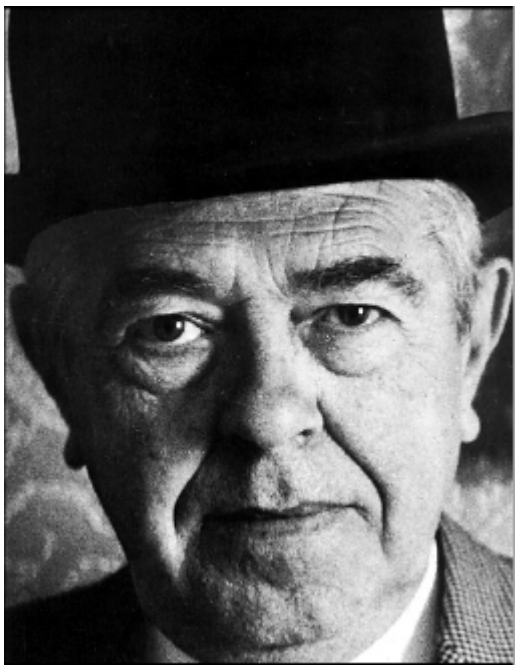
Мастер чувствует и понимает, что в новом видении искусства главной самодовлеющей задачей становится тема, а не ее художественное воплощение. Снижения живописной культуры Лентулов боялся больше всего. Его попытки приспособиться к программе соцреализма, предпринятые в 1939 г. серией картин на тему строительства метрополитена, большого успеха не имели. Стараясь сохранить свое творческое «я», художник уходит в работу над театральными декорациями и, боясь навлечь на себя гнев официальной критики, до минимума сводит свое участие в выставках. Последняя его персональная выставка, отмеченная современниками «как удивительно яркая, сочная и самобытная», состоялась в 1933 г.

В 1941 г. Аристарх Васильевич был начальником эшелона, в котором из Москвы в эвакуацию ехали работники культуры. В дороге он заболел, и ему пришлось сойти с поезда на ближайшей крупной станции – в Ульяновске. В городе живописец прожил около года, работал и даже оформил один из спектаклей местного драмтеатра, а осенью 1942 г. вернулся в Москву. Вернулся, чтобы умереть. Похоронили Лентулова на Ваганьковском кладбище.

Дочь художника Марианна, вспоминая отца, писала, что он «вовсе не был только веселым, легкомысленным человеком, которому все в искусстве и в жизни давалось легко… На самом деле он обладал характером сложным, легко увлекающимся, но и легко уязвимым, уколы и нападки переносил тяжело, но не сдавался».

Вот и еще один парадокс Лентулова, только не художественный, а человеческий.

МАГРИТТ РЕНЕ (род. 21.11.1898 г. – ум. 15.08.1967 г.)



Полное имя – Рене Франсуа Гислен Магритт.

Выдающийся бельгийский художник-сюрреалист.

Автор работы «Чистое искусство. Защита эстетики» (совместно с Сервранксом).

«Искусство изображения – это искусство мышления, призванное подчеркнуть важность человеческой способности видеть…

Искусство изображения имеет целью с помощью чисто визуального восприятия мира и с помощью одного лишь зрения усовершенствовать зримое». Эти слова принадлежат Рене Магритту. Как и всякий сюрреалист, он пытался создать на своих полотнах действительность более «реальную», чем настоящая. И это понятно: окружавшее Магритта «зримое» в самом деле нуждалось в усовершенствовании.

Родился будущий художник в городе Лесинь (Бельгия) в небогатой семье. Его юность пришлась на Первую мировую войну. Когда Рене было четырнадцать, его мать покончила с собой,

оставив мужу, коммерсанту средней руки, троих мальчиков. Трудно сказать, насколько сильным было для будущего художника потрясение, вызванное этой смертью. Позже Магритт лишь вспоминал, что единственным его ощущением в тот страшный момент была… гордость. Гордость от того, что он оказался в центре трагедии.

В остальном жизнь юного Рене ничем не отличалась от жизни других подростков второго десятилетия XX века. Походы в кино на немые фильмы о Фантомасе, увлечение похождениями Картера и Пинкертона, первая любовь… Ее он встретил в 1913 г. на ярмарке в Шарлеруа. Тринадцатилетняя Жоржет Берже глубоко запала в сердце Рене. Но, увы, пути влюбленных разошлись. Правда, только на время.

В 1915 г. Магритт нарисовал первую картину, а уже через год стал учиться в Академии изящных искусств в Брюсселе. Здесь его учителями были Жисбер Комбаз и Констант Монта. Учеба в академии сдружила Рене с Виктором Сервранксом. Дружба эта стала долгой и крепкой.

Знакомство в 1919 г. с Пьером Буржуа и Пьером Луи Фалуке привело Магритта к футуризму и кубизму. Влияние этих направлений очень ощутимо в раннем творчестве художника.

В 1920 г. в жизни Магритта состоялась встреча, о которой он уже, наверное, не мечтал. Рене снова увидел свою первую любовь Жоржет. Тринадцатилетняя девочка превратилась в красивую женщину. Художник не мог снова упустить свой шанс. В 1922 г. состоялась их бракосочетание. Теперь Рене обязан был содержать семью, и вместе со своим верным другом Сервранксом ему пришлось отправиться на обойную фабрику Петера Лакруа. Удавалось Магритту подзаработать и эскизами рекламных плакатов.

Однажды ему на глаза попалась репродукция картины итальянского живописца Джорджио де Кирико «Любовная песнь». Зеленый шар, голова античной статуи, огромная резиновая перчатка – все эти несоединимые вещи оказались волей де Кирико на одной плоскости. Увиденное стало настоящим открытием для молодого художника. Он признавался позже, что смотрел на «Любовную песнь», как на «полный разрыв с ментальными обычаями художников – пленников своего таланта, виртуозности и мелкой специализации; это было новое видение». Магритт увлекся сюрреализмом – и в теории (вместе с Сервранксом была написана работа «Чистое искусство. Защита эстетики»), и на практике. Картины этого периода – таинственны, иррациональны, не лишены изящной женственности («Голубое кино», «Платье приключений»). В них чувствуется довольно

сильное влияние де Кирико: объединение несовместимого, люди-манекены в черных котелках, необычные сюжеты. На полотне «Угроза, нависшая над убийцей» (1926 г.), например, преступник, убивший только что женщину, заслушался музыкой, которая доносится из граммофона, и не заметил окруживших его полицейских.

Становление стиля «настоящего Магритта» связывают с картиной «Заблудившийся жокей» (1926 г.): сквозь лесные заросли мчится всадник, ориентируясь по меткам, нанесенным на деревья. Сам Рене называл эту картину своей первой удачной сюрреалистической работой.

В 1926 г. Магритт вступил в Общество тайны, объединившее бельгийских сюрреалистов (Гуманс, Нуже, Скутнер, Леконт, Мезене). А в следующем году в Брюссельской галерее «Кентавр» состоялась его первая выставка. Тогда же Магритт покинул Бельгию ради Парижа, центра искусства и культуры того времени. Здесь он сблизился с Андре Бретоном, предводителем французских сюрреалистов.

Постепенно Магритт выработал свой собственный художественный язык, без знания которого трудно понять глубокий философский смысл большинства его работ. Он буквально играет словами, вернее, изображаемыми предметами и их названиями. Например, на полотне «Предательство картин» (1928–1929 гг.) изображена курительная трубка, а под ней написано: «Это не трубка». А в «Ключе мечты» (1928 г.) башмак назван «Луной». Зачем Магритту нужны были эти детские игры? Может, для того, чтобы показать связь между сущностью предмета и его именем. Сам художник очень серьезно подходил к выбору названий для своих работ. Рассказывают, что на это у него уходило немало времени.

В конце 20-х – начале 30-х гг. Магритт создал несколько картин, ставших впоследствии знаменитыми. Перед зрителем открылся целый фантастический мир, собственный мир Рене Магритта, где огромные птичьи яйца держат в клетках («Родство душ», 1933 г.), а люди похожи на рыб («Коллективное изобретение», 1934 г.). Цвета в этом мире – яркие и сочные, изображение – фотографически точное.

В 1930 г. Магритт вернулся в Бельгию. Виною тому был конфликт с Андре Бретоном. Но разрыв с французским сюрреалистом не означал отказа художника от этого направления в целом. Его так называемые «натюрморты» можно сравнить с работами

Сальвадора Дали: сервированный стол, с которого смотрит на зрителей отвратительным глазом… блин («Портрет»); висящее на

плечиках платье, сквозь которое проступает женская грудь («Философия будуара»); пара туфель, из которой вырастают пальцы ног («Красная модель»).

Во второй половине 30-х гг. обстановка в Европе накалилась, надвигалась угроза фашизма. И Магритт принялся «совершенствовать зримое» не столько кистью и карандашом, как обычно, сколько словом. Под именем своего тестя Флорана Берже он печатался в коммунистической газете «Глас народа».

В грозном 1940 г. Магритту пришлось уехать в Каркассон. Здесь он прожил три месяца. Стиль его работ очень изменился. В противовес мрачной действительности с ее войной и разрухой, его картины были наполнены яркими цветами. Техника живописи Рене Магритта в это время была наиболее близка к импрессионизму. Позже этот этап в творчестве художника будет назван периодом «plein soleil» («яркого солнца»). Сам же Магритт признавался, что это была «бездуховная эпоха».

В 1947 г. он вернулся к сюрреализму, однако так и не смог полностью воссоздать свой довоенный стиль. На его полотнах появилось что-то жестокое. Жизненный опыт дал художнику право на черный юмор, придавший его работам некую ироническую болезненность. С 1948 г. Магритт увлекся карикатурами. Но былого успеха послевоенные работы не обрели. На выставке в Парижской галерее Фобур их приняли довольно холодно.

В 50-е гг. Магриттом было создано несколько настенных панно: «Заколдованное королевство» (1953 г.) – в казино Кнокке-Ле Зута, «Невежественная фея» (1957 г.) – во Дворце изящных искусств в Шарлеруа, «Таинственные баррикады» (1961 г.) – в Конгресс-центре в Брюсселе.

Поздние работы Рене Магритта – неожиданны, оригинальны и очень глубоки. «Я беру произвольный предмет или тему в качестве вопроса и затем принимаюсь за поиски другого объекта, который мог бы послужить ответом. Чтобы стать кандидатом на ответ, этот искомый объект должен быть связан с объектом-вопросом множеством тайных связей. Если ответ напрашивается во всей ясности, то связь между двумя предметами налаживается», – писал Магритт. Видимо, именно так «наладилась связь» между стаканом, зонтиком и… Гегелем на полотне «Прогулки Гегеля» (1958 г.). Гегель гениален. «Что такое гениальность?» – спросил себя художник. И сам себе ответил: «Стакан, стоящий на зонтике…»

В 1965 г. состоялась ретроспективная выставка работ художника. А в 1967 г. Рене Магритт ушел из этого мира, оставив после себя множество картин-загадок. Чтобы понять их,

достаточно научиться видеть и думать.

МАЙОЛЬ АРИСТИД
(род. 8.12.1861 г. – ум. 27.09.1944 г.)

Полное имя – Аристид Жозеф Бонавантюр Майоль.
Известный французский скульптор, гравер и литограф.

«Искусство существует, чтобы забывать мерзости жизни», – любил повторять Аристид Майоль. И, создавая свои полные чистоты и гармонии творения, мастер стремился к тому, чтобы, глядя на них, люди забывали обо всем плохом. «Мои статуи – это поэмы жизни. Вместо того, чтобы высказываться в стихах, я выражаю себя в скульптуре», – говорил он. Спокойное, уравновешенное искусство этого скульптора не было призвано совершить переворот в искусстве. Да и сам внутренне безмятежный и тихий Аристид Майоль по своей натуре меньше всего подходил на роль «потрясателя основ». Тем не менее, наряду с Антуаном Бурделем, он по праву считается «стволом» современной скульптуры, дающим «соки своим более молодым ответвлениям». Недаром Марк Лафарг сказал о Майоле: «Он сделался для скульптуры тем же, что Сезанн для живописи».

Родился будущий скульптор в небольшом городке Баньюль-сюр-Мер, расположенном недалеко от испанской границы, у отрогов Восточных Пиренеев. О родном городе, окруженном с

одной стороны горами, а с другой – морем, художник всегда говорил с любовью и восхищением: «Окрестности Баньюля – это как картина Пуссена, только еще прекрасней… Море, солнце, вино! Здесь невозможно создавать бесчувственное искусство». Предки Аристида были потомственными виноградарями, по праву гордясь своей фамилией, на местном каталонском наречии означающей «виноградная лоза».

Жозеф-Бонавентур-Аристид был вторым ребенком из четверых, родившихся в семье. Под строгим надзором матери и одинокой тетки он рос тихим и застенчивым мальчиком. Тягу к искусству маленький мечтатель испытывал еще в раннем детстве. Во время учебы в колледже в Перпиньяне Майоль начал рисовать. В семье, где никто не имел способностей к этому виду искусства, он стал первым, кто занялся живописью. Радостные чувства от собственного открытия и познания мира Аристид выражал, рисуя маслом пейзажи, на которых изображал все, что видел вокруг – море, солнце, скалы… В старших классах восемнадцатилетний юноша принимал участие в оформлении газеты, иллюстрируя ее своими многочисленными рисунками. Талант юноши заметили, и вскоре Генеральный совет Перпиньяна выделил Аристиду Майолю стипендию в 20 франков. Страстно желая стать художником, он много рисовал, прилежно копировал античные гипсы из собрания местного музея и, наконец, принял решение ехать в Париж.

«Новая, чужая, но такая одуряющая атмосфера всемирной столицы искусства» ошеломила Майоля. В Париже тех лет уже не было дружных братств художников, каковыми в 70-е гг. являлись группы барбизонцев или импрессионистов. Чтобы пробиться, начинающему художнику приходилось действовать в совершенном одиночестве. В Лувре, копируя Фрагонара, Шардена, Рембрандта, Аристид забывал о навалившейся нищете и обо всех житейских неприятностях. В 1881 г. будущий скульптор начал занятия в Школе изящных искусств, в классе антиков профессора Жерома. Однако прозанимался в этом заведении совсем недолго, так как профессор, не обнаружив в работах ученика «привычной академической умеренной аккуратности, кропотливого прилежного стиля в рисунке» и «безликости, столь необходимой всякому смиренному школяру», выгнал его, предложив все же продолжить обучение в Школе декоративных искусств. Там не очень честолюбивый, но терпеливый, упорный и сосредоточенный Майоль был аттестован как ученик «аккуратный, прилежный и превосходного поведения». Когда период «иссушающего ученичества» закончился, он с удивлением открыл для себя искусство Поля Гогена и возглавляемой им понт-

авенской группы, а также живопись Огюста Ренуара. Помимо этого молодой художник с интересом изучал творчество монументалиста Пюви де Шаванна, перед талантом которого давно преклонялся. В ранних работах Майоля, основной тематикой которых являются пейзажи и нагие женщины, в той или иной степени чувствуется влияние всех этих художников. Особенно ярко это ощущается в лучшем живописном произведении того периода «Лазурный берег» (1898 г.). Примечательно, что уже в первых творениях художника намечается главная тема всего его творчества – гармоничный образ естественного человека в согласии с природой.

Однако Аристид на время отказался от живописи, оставив ее ради «новой идеи чисто декоративного творчества». У себя на родине, в Баньюле, он организовал мастерскую по производству гобеленов. Стремясь возродить заброшенный, но прекрасный промысел, беспрерывно экспериментируя, Майоль подобно алхимику-фанату создавал удивительные краски, используя для этого местные цветы и травы. Он собственноручно усовершенствовал ткацкий станок, делал эскизы гобеленов, учитывая малейшие оттенки цветовой гаммы. Первые его изделия – «Очарованный сад» и «Музыка» были представлены в 1894 г. на выставке «Группы двадцати» в Брюсселе. В гобеленах Майоля, подобно его ранним живописным полотнам, можно уловить влияние понт-авенской школы и принявших ее установки «набидов». Плавная мягкая извивающаяся линия, становясь со временем еще более чистой и упрощенной, навсегда сохранится в произведениях этого мастера как отличительная особенность его творческой индивидуальной манеры. В гобеленах Майоль пытался создавать свой собственный мир – «царство радости и света», наполненное свежими молодыми красками. Фигурки дам, изображенных на гобеленах, обрамляют сочные плоды, яркие цветы и листья, и даже юбки и прически женщин выполнены наподобие бутонов и соцветий. Годы спустя, будучи скульптором, Майоль обобщит это «удивительное равенство человека с растением» в некую теорию, основанную на взаимосвязи архитектуры и растительности. В своих творениях он всегда будет стремиться восстановить утраченную когда-то и забытую связь между искусством и природой.

В 1893 г. Аристид Майоль женился на одной из мастериц, работавших в его мастерской. С тех пор избранница художника стала его излюбленной моделью, которую он запечатлел в своих многочисленных рисунках, а позднее и в скульптурных произведениях. Став семейным человеком, а вскоре и отцом, Майоль особенно много работает, но по-прежнему испытывает

материальные трудности. В это тяжелое время художнику помогали его более состоятельные друзья-живописцы Вюйар, Боннар, Дени, Синьяк и Матисс.

К 1900 г. Аристиду пришлось оставить любимое дело. Развитие машинного производства ковров сделало его промысел почти бессмысленным. Кроме того, у художника началась болезнь глаз. Но сорокалетний Майоль не впал в отчаяние от житейских невзгод, а начал свою карьеру заново, с увлечением занявшись скульптурой. «Вдохновение было во мне. Я стал скульптором», – вспоминал он. Свои первые работы мастер вырезал из дерева, даже не прорабатывая их предварительно в глине. Он радовался возможности снова работать и видеть – к счастью, болезнь глаз отступила. Каждый год Майоль проводил одинаково: зиму – на родине, в патриархальном Баньюле, а лето – недалеко от Парижа, в Марли-ле Руа. Он много упражнялся в изготовлении керамических ваз и статуэток, пробуя себя в мелкой пластике. Без тени самоуничижения скульптор сравнивал себя с мастером-гончаром и говорил: «Нужно создавать вещи, имеющие отношение к жизни… Скульптура ведь как гончарное дело – она тоже должна быть создана для чего-нибудь».

В первых скульптурных работах мастера, из которых наиболее известны горельеф «Источник» (1898 г.) и серия «купальщиц», выполненных в стиле круглой пластики, чувствуется чрезвычайная зависимость замысла от материала. Но пройдет совсем немного времени, и он преодолеет схематизм и «архаическую» скованность, характерные для его ранних работ. В лучших творениях этого периода, «Ева» (1902 г.) и «Леда» (1902 г.), Майоль впервые сумел показать одну из существеннейших особенностей своего творчества – интимность выражения. «Майолевские» женщины, выполненные в бронзе и камне, удивительно естественны, пластичны, иногда невинно кокетливы. Это всего лишь небольшие статуэтки, но их конструктивная основа такова, что на фотографиях они выглядят, как грандиозные огромные скульптуры.

К изготовлению больших изваяний Майоль приступил уже в начале 1900-х гг., выполняя их из камня, который отныне становится любимым материалом мастера. «Бронза слишком темна, на мой вкус, она поглощает слишком много света. А я ведь хочу света», – объяснял он выбор материала. В 1902 г. свой первый терракотовый эскиз «Средиземное море» скульптор увеличил до размеров натуры, а спустя три года перевел его в камень. В лаконичной простоте, четкости силуэта статуи «Средиземное море», иначе называемой «Мысль», Андре Жид увидел «несомненные приметы рождения нового современного

искусства». Отныне материал не господствует в творениях ваятеля, а всецело подчиняется его замыслу, сохраняя при этом все свои блистательные качества. Персонажи Майоля сочетают в себе внешнее спокойствие и стабильность с внутренней насыщенностью, напряженностью мысли. Эта особенность ощущается практически во всех «майолевских» творениях тех лет, включая одну из лучших работ – монументальную композицию «Ночь, или Мечта» (1902–1906 гг.). Чрезвычайное внимание автор уделял именно внутренней жизни своих героинь, для чего много наблюдал за своими современницами. Увидев в лице случайной каталонки необходимое ему выражение, обычно медлительный Майоль мог в течение трех часов по первому впечатлению вылепить голову ничего не подозревающей об этом девушки. «Когда она проходит мимо, я чувствую ее душу, – говорил скульптор. – Вот это я хочу передать в моей статуе, что-то живое и вместе с тем нематериальное. Создавая фигуру девушки, я хочу передать впечатление от всех девушек. Мое чувство переходит в мои пальцы». Особенно отчетливо это можно увидеть в горельефе «Желание», в котором автор продолжил и развил тему нежности, успешно начатую в «Леде». В этой работе Майоль впервые выступил как трогательный, но не сентиментальный творец.

Преимущественно монументалист, Майоль пробовал себя и в портрете, выполнив величественный и тонкий по стилю «Портрет матери» (1898 г.), сокровенный портрет своего угрюмого друга, живописца Этьена Террю (1905 г.) и правдивый портрет больного, состарившегося Огюста Ренуара (1907 г.), в котором сумел передать и физическую слабость, и мужество духа почтенного художника. Интересно, что после позирования Майолю, под впечатлением от его работы, Ренуар тоже решил заняться скульптурой, несмотря на свои недуги. Так Аристид Майоль, испытавший воздействие ренуаровской живописи, оказал встречное влияние на старого мастера, которого считал одним из своих истинных учителей.

В 1903 г. на выставке Салона, по настоянию Родена, впервые была выставлена статуэтка «Леда», а спустя два года на вернисаж допустили и «Средиземное море». Тогда же был принят проект памятника Луи-Огюсту Бланки, получивший название «Скованная сила, или Скованная свобода». Создавая этот необычный и оригинальный памятник, Майоль впервые сделал шаг «к выражению экспрессии». Фигура могучей женщины, пытающейся в сильном напряжении разорвать сковывающие ее путы, олицетворяла собой жизнь революционера Бланки, много лет проведшего в заточении. Моделью для этой скульптуры, как и для более ранних – «Средиземного моря» и «Ночи», – служила жена

скульптора.

Создавая проекты будущих композиций, он много времени уделял рисунку, наброску, как с натуры, так и по воображению. Большие рисунки Майоля, монументальные, фресковые, считаются почти самостоятельным жанром, в них автор давал себе полную свободу творчества. «Не останавливайте вашего штриха, пускайте свободно ваш карандаш, – не раз повторял художник. – Давайте работу инструментам: часто они умнее нас… Высвобождая бег ваших линий, вы добьетесь лучшего рисунка». Незаурядный талант рисовальщика и графика проявил он и в создании иллюстраций к «Дафнису и Хлое» Лонга, «Искусству любви» Овидия, «Эклогам» и «Георгикам» Вергилия.

«Вечный искатель прекрасного», Майоль пытался создать свою эстетическую теорию, основанную на его художественной практике. «В природе все восходящие линии, все вертикали прямы, горизонтальные линии – круглы. Возьмите ствол дерева. Его вертикаль пряма, как свеча. Но сделайте разрез ствола, и вы получите одни лишь круглые формы. Перенесите эти принципы, которые я нашел в природе, на человеческую фигуру, и вы будете иметь основу моей эстетики», – говорил мастер.

К 1908–1910 гг. Майоль окончательно утвердился как скульптор. В 1908 г. он осуществил долгожданную поездку в Грецию, которая стала возможной благодаря одному из его немногочисленных друзей, немецкому любителю французского искусства Гарри Кесслеру. Посетив обетованную родину скульптуры, Майоль с удивлением обнаружил, что Греция удивительно похожа на его родную Каталонию: «Эта та же страна, но без домов, пустынная». Оказалась, что «реальная, каждодневная, сиюминутная» жизнь, окружавшая его в родном Баньюле, необыкновенно близка античности. Наверное, поэтому некоторые скульптуры (особенно «Торс Нереиды», 1905 г.), сделанные мастером еще до путешествия в Грецию, напоминают нимф с фронтонов Парфенона. Искренне восхищаясь архаикой, Майоль был уверен в том, что «надо быть в согласии с современной эпохой». Современность его статуй проявляется прежде всего в интимности их восприятия. Примечательна в этом отношении неповторимая «Помона», сочетающая в себе «величие зрелости» и «специфическую грацию детства». Эта скульптура, над которой автор трудился с 1907 по 1910 г., является одной из главных его творческих побед. Могучая статуя, воплощающая идею осени и плодородия, таит в себе многие из качеств, которые вкладываются в понятие «майолевская женщина», – первозданную чистоту, непосредственность, женственную мягкую округлость и монументальную цельность. Однако типаж «маиолевских

женщин» широк и разнообразен, о чем можно судить по легкой, изящной, узкобедрой «Флоре» (1911 г.) или царственно-величественной статуе «Иль-де-Франс» (1919–1932 гг.). Начиная с «Памятника Полю Сезанну» (1912–1925 гг.), мастер приступил к разработке так называемого типа «горизонтальной», полулежащей фигуры, который приходит на смену «вертикальным» статуям. Теперь скульптуры Майоля стали необыкновенно «пейзажны», господствуя над пространством и организуя его. Особенно заметно это по бронзовой «Сене» (1921 г.), складки одежды которой струятся по телу подобно реке или водопаду.

Невероятно, но все эти памятники А. Майоля в большинстве своем не имели успеха у заказчиков и современников. Они считали, что изваяния этого мастера слишком просты и им не хватает выразительности и эффектности. И потому судьба маиолевских работ была довольно сложной, а иногда и печальной. Вплоть до 1917 г. гордый скульптор, равнодушный к сенсациям и помпезности, оставался почти безвестным. «Никогда не следовавший моде», он долгое время был как будто в тени других. Вообще развитие Майоля как творца проходило неспешно и медленно. «В его эволюции нет ничего резкого, внезапного, ничего интеллектуального, она походит на ясный ручей, который в своем течении постепенно становится рекой, – писал Джон Ревалд в 1939 г. – Его вода остается по-прежнему светлой, но его русло углубляется».

Искусство Майоля не знает заката. С годами работы мастера не стали скуднее и беднее. Напротив, в них обнаруживаются новые, порой неожиданные искания. В 30-е гг. в его статуях с удивительной силой проявилась экспрессия. «Яискал архитектуры устойчивости, стабильности. Теперь я ищу архитектуры движения», – говорил Майоль. Его творения этого периода, из которых наиболее примечателен «Памятник Дебюсси» (1930 г.), контрастны и в то же время родственны предшествующим скульптурам. Особая удача мастера – «Памятник павшим» (1930–1933 гг.), воздвигнутый в Баньюль-сюр-Мер. Этот мемориал, воплотивший в себе силу и вечность, является самым грандиозным из его работ. В те же годы Майоль создал также целую серию маленьких бронзовых и глиняных статуэток купальщиц. Чуть позднее, тоже в жанре мелкой пластики, были рождены образы природных стихий – «Гора» (1935–1938 гг.), «Воздух» и «Ночь» (1937–1939 гг.), «Река» (1938–1943 гг.). В живописных работах тех лет художник придерживается подобной тематики: обнаженные женщины, купающиеся или отдыхающие. В его густо, пастозно написанных картинах, где каждый мазок добротен и основателен, чувствовалось влияние Сезанна.

В начале Второй мировой войны, когда Франция была оккупирована немецкими войсками, восьмидесятилетний скульптор наотрез отказался эвакуироваться. Вместе с женой он остался в своем доме и продолжал работать. Здесь с натуры Майоль создавал бронзовую статую «Гармония» (1940–1944 гг.), для которой позировала молодая девушка Дина Вьерни, ставшая последней моделью ваятеля. Оригинальная, глубокая, с философским взглядом на мир, она почти ежедневно приходила за пять километров в мастерскую скульптора. Они подолгу беседовали, читали стихи. И в этой обстановке Майоль создавал свои последние работы.

15 сентября 1944 г., возвращаясь из Верне-ле-Бен, скульптор попал в автокатастрофу. Утратив возможность говорить, он записывал свои последние мысли в школьную тетрадь. В них не было ничего, кроме беспокойства о близких и сожаления о тех творениях, которые скульптор не успел закончить. 27 сентября 1944 г. Аристид Майоль скончался, оставив свою «Гармонию» незавершенной. В последний путь мастера провожали юная модель Дина Вьерни и давняя Муза художника, Лаура, увековеченная им в образе «Помоны» сорок лет назад. Оставшаяся без рук, подобно Венере Милосской, изящная «Гармония» в своей незавершенности стала символом бесконечного поиска художника, оборвать который смогла только смерть.

МАЛЕВИЧ КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ (род. 23.02.1878 г. – ум. 15.06.1935 г.)

Выдающийся русский художник польского происхождения, мастер авангарда, основатель супрематизма, педагог и теоретик искусства.

Автор сочинений «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916 г.), «О новых системах в искусстве» (1919 г.), «Беспредметное творчество» (1919 г.), «От Сезанна до супрематизма» (1920 г.), «Бог не скинут» (1922 г.).

Казимир Малевич принадлежит к числу тех, чье имя было вычеркнуто из истории русского искусства еще при жизни. В Россию, где более полувека художник был предан забвению, он «возвратился» посмертно, на гребне сокрушительной мировой славы. Его легендарный «Черный квадрат» до сих пор вызывает бурю эмоций «своей кажущейся безыскусностью, отказом от общепринятых представлений об изобразительном творчестве» и «оголенной простотой». По праву вошли в золотой фонд мировой культуры живописные картины, рисунки, архитектоны, театральные работы и фарфор Казимира Малевича.

Родился К. Малевич на окраине Киева в польской семье. Его отец, Северин Антонович, был управляющим на сахароваренном заводе. Мать, Людвига Александровна, поэтически одаренная натура, писала стихи на польском языке. В семье Малевичей, в которой Казимир был первенцем, родилось четырнадцать детей, но только девять из них дожили до зрелого возраста. Семья часто переезжала с места на место, как того требовала отцовская служба, и потому детские годы будущий художник провел в украинских селах, окруженных свекольными полями. Яркие воспоминания детства, в которых были «взводы девушек в цветных одеждах», работающих на свекольных плантациях, навсегда остались для художника «воплощенной идиллией, земным парадизом».

С настоящей живописью Казимир впервые познакомился в Киеве, куда отец взял его на ежегодную ярмарку. По воспоминаниям художника, картина, которую маленький деревенский мальчик увидел в витрине магазина, оставила в его памяти «неизгладимое явление, как и от самой природы». До одиннадцати лет Казимир и представить себе не мог, что в мире существуют такие «волшебные предметы», как карандаши, кисти, краски и бумага. «Божественную мощь краски» он открыл для себя самостоятельно, взяв в руки кисть по примеру маляра, который красил крышу, отчего та «становилась зеленая, как деревья и как небо». Отец не одобрял тяготения сына к искусству и прочил его в сахаровары. Считая, что Казимир должен получить «настоящую специальность», он определил его в пятиклассное агрономическое училище в с. Пархомовка, близ Белополья. К слову, это учебное заведение стало единственным, об окончании которого Казимир Малевич получил официальный диплом.

С тех самых пор, когда мать будущего живописца приобрела для пятнадцатилетнего сына дорогостоящий набор кистей и красок, он не прекращал занятий живописью и некоторое время посещал занятия в Киевской рисовальной школе им. Н. И. Мурашко.

В 1896 г. семья Малевичей переехала в Курск, где три года спустя Казимир женился на очаровательной шестнадцатилетней красавице Казимире Зглейц, дочери курского лекаря. Став семейным человеком, он пошел на службу в Управление Курско-Московской железной дороги, но занятия живописью не оставил. Вместе с единомышленниками Малевич организовал в Курске художественный кружок, в котором, подражая настоящим школам, «художники-любители рисовали с гипсов и с натуры». Но «не удовлетворенный своей бескрылой жизнью и мучимый непонятными порывами», он в конце концов решил коренным

образом изменить свою жизнь. «…Меня начала мысль о Москве сильно тревожить, но денег не было, а вся загадка была в Москве, природа была всюду, а средства, как написать ее, были в Москве, где жили тоже знаменитые художники…» – писал художник.

Летом 1905 г., приехав в столицу, Малевич предпринял попытку поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но она оказалась неудачной. Тогда он обосновался в Лефортовской художественной коммуне с надеждой на следующий год обязательно поступить. Но и спустя два года Малевича так и не приняли на учебу. Тем временем художник перевез в Москву свою семью, в которой уже было двое детей – сын Анатолий и дочь Галина. Впрочем, к тому времени отношения между супругами уже разладились, и вскоре они разошлись.

В этот курско-московский период художник писал натурные пейзажные этюды в импрессионистической манере («Весенний пейзаж», «Церковь» и др.). Для Малевича, как, впрочем, и для других художников будущего русского авангарда, импрессионизм стал «истоком», «платформой». Художник всегда утверждал, что новейшее искусство и он вместе с ним развивались «от импрессионизма к супрематизму». В большинстве его ранних произведений еще отчетливо проступает рука самоучки, а основное место занимают цвето-световые особенности мотива. Однако уже среди этих картин встречаются и работы, созданные, по словам самого художника, на основе «реальных наблюдений» («Бульвар», «На бульваре», «Девушка без службы», «Цветочницы»). Эти картины, как считает академик Д. Сарабьянов, уже отличаются «значительностью, весомостью художественного высказывания, достаточно высоким мастерством», что свидетельствует «об определенном уровне живописной зрелости, достигнутой их создателем».

Наряду с импрессионистическими работами в первые годы московской жизни художник создает произведения в духе модерна, элементы которого привлекали его вплоть до конца 1900-х гг. В 1909 г. Малевич выполнил серию литографий, изображающих сцены из нашумевшего спектакля Л. Андреева «Анатэма», которые послужили иллюстрациями к альбому, выпущенному к десятилетию МХАТа. По сей день остается загадкой, каким образом никому не известный художник смог получить такой престижный заказ.

С 1905 по 1910 г. Малевич обучался в школе-студии И. Ф. Рерберга, отличавшейся гибкой и всесторонней системой преподавания. Он регулярно демонстрировал свои работы на выставках Московского товарищества художников. В школе-

студии Малевич познакомился с людьми, которые сыграли важнейшую роль в его художественном становлении. Одним из них был художник И. В. Клюнков, известный в истории русского искусства под псевдонимом Клюн. Живописные полотна Малевича первых московских лет во многом сходны с работами этого художника, большого знатока древнерусской архитектуры и иконописи (цикл «Эскизы фресковой живописи», 1907 г.). Клюн был не просто соратником Малевича, но и преданным другом, который оказывал большую поддержку провинциальному художнику, в том числе и материальную. Следует отметить, что Малевич на протяжении всей жизни испытывал денежные затруднения, лишь в середине 20-х гг. его дела обстояли относительно благополучно. Но за все годы творчества выдающийся мастер русского авангарда не получил и малой части той суммы, в которую оцениваются его работы сейчас.

И все-таки московский период Малевич считал самым счастливым в своей жизни. В 1910 г. он познакомился с детской писательницей Софьей Рафалович. Хорошо образованная, обладающая острым умом и незаурядным литературным талантом красавица сразу же покорила его сердце. 15 лет, прожитых вместе, показали, что супруги идеально подходили друг другу: их связывала не только глубокая любовь, но и общность интересов. Софья сумела создать в доме атмосферу уюта, радости и покоя, столь благотворную для творческой и научной работы Казимира. А с рождением дочери Уны их счастье не знало границ.

С 1910 г. в творчестве Малевича наступил период, когда на смену «долгому замедленному развитию, подспудному накоплению живописного опыта» пришло время, до предела насыщенное художественными новациями. Он принимает участие в эпатажных выставках нового объединения «Бубновый валет», где демонстрируют свои картины «молодые бунтари», выступает вместе с группой москвичей на выставке петербургского Союза молодежи. Совмещение, взаимопересечение разнообразных тенденций, стилей и манер становится еще более характерно для его творчества. Продолжая работать как импрессионист, вместе с тем он создает полотна, в которых явно ощущается влияние фовистов и экспрессионистов. Как никто другой, Малевич последовательно осваивал опыт новейших достижений, в каждом из них находя для себя то необходимое, что в итоге подвело его к самостоятельным открытиям в искусстве.

Важным этапом в его творчестве становится короткий, но плодотворный период неопримитивизма, последователи которого утверждали в живописи «нарочито огрубленное видение». Работы

Малевича 1911–1912 гг. во многом перекликаются с произведениями основоположников неопримитивистской тенденции Н. Гончаровой и М. Ларионова, с которыми в это время сблизился художник. Правда, в отличие от них Малевич в своих полотнах доводит цвет до максимальной силы. Большие локальные цветовые пятна – ярко-красные, звонко-зеленые, желтые, обведенные художником черной, синей, а иногда и красной краской, делают его картины яркими и декоративными («Купальщик», «На бульваре», «Садовник», все в 1911 г.).

В 1910—1920-х гг. одной из основных тем его творчества становится крестьянская жизнь. Жанр, в котором художник изображал сельских жителей, он определил как «трудовой». Полотна первой крестьянской серии, в которых фигуры людей «примитивистски упрощены, преднамеренно укрупнены и деформированы», явно свидетельствуют о «решительном переломе» в искусстве Малевича («Жница», «Плотник», «Крестьянка с ведрами и ребенком», «Уборка ржи»). Создавая эти и другие образы («Женщина с ведрами», «Голова крестьянской девушки»), живописец уже не просто деформировал, а расчленял их на составные геометризированные части, облекая в «универсальную и прочную конструкцию кубизма». Используя кубистические методы, Малевич создал «свой неповторимый русский вариант кубизма». «Предмет, писанный по принципу кубизма, закончен, когда исчерпан диссонанс его… У кубистов есть еще одна ценность – не копировать предметы, а сделать картину», – писал художник. Кубистическое разложение форм совместилось у Малевича с еще одним европейским течением – футуризмом, приверженцы которого, опираясь на научно-технический прогресс, считали, что на смену «гуманитарной культуре должна была прийти новая, электрически-машинизированная». В результате такого слияния появилось оригинальное отечественное направление в искусстве, причудливый синтез, которого не знала европейская живопись, – кубофутуризм. Классическим образцом его стала картина «Точильщик» (1912 г.), написанная в стальной серо-голубой гамме. К кубофутуристическим можно отнести и такие картины, как «Авиатор», «Англичанин в Москве», «Корова и скрипка», написанные в 1913–1914 гг. Особенно примечательна последняя работа. Эпатажный смысл ее сюжета художник прокомментировал на обороте: «Алогичное сопоставление двух форм – «корова и скрипка» – как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками». Она стала первой «алогичной», «заумной» картиной Малевича, за которой вскоре последовали другие. Интересно, что эту картину, как и

кубофутуристические работы «Туалетная шкатулка» и «Станция без остановки», художник написал на полках обыкновенной этажерки, так как не имел денег на холст.

В 1913 г. Малевич оформил постановку футуристической оперы «Победа над Солнцем», которая была показана в «первом в мире театре футуристов». Примечательно, что именно на театральной сцене, а не на полотне впервые явился зрителям знаменитый «Черный квадрат» Малевича, созданный художником как декорация к спектаклю. Это был первый шаг к супрематизму.

На протяжении 1915 г. Малевич создал около пятидесяти полотен, в которых все больше стремился к беспредметности, избавляясь от любого «фигуративного знака, образа, хоть отдаленно напоминавшего что-либо». Эти работы, среди которых главное место, бесспорно, принадлежит полотну «Черный квадрат на белом фоне» (1915 г.), автор назвал супрематизмами. Будучи соратником поэта-футуриста В. Хлебникова, Малевич любил сочинять новые слова, и термин «супрематизм», послуживший названием новорожденному направлению, является самым известным из них. «Черный квадрат» в числе других работ экспонировался на последней футуристической выставке картин «0,10», где его, подобно иконе, расположили в «красном углу» зала «как ключ и наглядный манифест супрематизма». Супрематизм, по словам его основателя, имел «в своем историческом развитии три ступени черного, цветного и белого». «Черный квадрат», «Черный круг», «Черный крест» – три формы, начинающих «черный» этап, стали «тремя китами», на которых зиждилась супрематическая система в живописи. Своей последней стадии супрематизм достиг в 1918 г. В этот период из него ушел цвет – появилась картина «Белый квадрат на белом фоне», утверждающая «знак чистоты человеческой творческой жизни». Таким образом, по собственному мнению, Малевич достиг живописного абсолюта, после чего пришел к выводу, что миссия живописи закончена. «О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого», – писал он.

Теперь в жизни Малевича главным становится постижение мироздания «не кистью, а пером». В 1919 г. он создал первый большой теоретический труд «О новых системах в искусстве». По мнению многих критиков, Малевич оказался самым бесстрашным и последовательным художником, избавившимся от «праха старого мира», чья живопись «лишилась последних «зацепок» здравого рассудка».

Интересно, что родоначальник супрематизма с его мистически-иррациональной сутью мироощущения,

рассматривающий «мир как беспредметность», вместе с тем был чрезвычайно активен в практической сфере. Война и социальные катаклизмы еще больше способствовали усилению его общественной деятельности. В 1916 г. Малевич был мобилизован на фронт, где позднее его избрали в Московский совет солдатских депутатов. Затем он занял должность председателя художественной секции. После Октябрьской революции Малевич работал на различных постах в Народном комиссариате просвещения. Он занимался развитием музейного дела в России и педагогической деятельностью, совмещая ее с работой в Свободных государственных мастерских.

В 1919 г. художник переехал из Москвы в Витебск, где сотрудничал с М. Шагалом в организованном им Народном художественном училище. Два с половиной года, проведенные в провинции, живописец-реформатор отдал теоретическому осмыслению собственных открытий в живописи. Кроме того, в эти годы К. Малевич создал группу, названную УНОВИС (Учредители нового искусства). «Новая партия в искусстве» УНОВИС так полюбилась ее организатору, что именно в ее честь он назвал свою дочь Уной. Обладая недюжинными способностями лидера, он умел консолидировать вокруг себя единомышленников. «Малевич имел многих последователей и учеников-фанатиков. Он умел внушить неограниченную веру в себя, ученики его боготворили, как Наполеона армия…» – писал известный критик и историк искусства Н. Пунин. Идейные разногласия, принявшие со стороны Малевича скандальный характер, развели его с Шагалом. Впрочем, оба художника вскоре покинули Витебск.

Вернувшись в Москву, Малевич возглавил Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК). В «гинхуковские» годы он воплощал принципы формообразования супрематизма в реальных объемных моделях, названных им «архитектонами». По его мнению, они должны были служить «реальными проектами нового большого стиля», способного охватить все сферы человеческой жизни – «от архитектуры до кинематографа». В среде «гинхуковцев» распространился лозунг «Супрематизм – новый классицизм». Таким образом, он продолжил развитие утопических концепций русского авангарда и оказал немалое влияние на формирование идей в отечественной и мировой архитектуре. Новаторские поиски Малевича не могли не вызвать подозрений у идеологов большевизма, и в 1926 г. ГИНХУК, названный одним из критиков «монастырем на госснабжении», был ликвидирован, а его сотрудники разогнаны. Сам Малевич смог добиться заграничной командировки. В 1927 г. он побывал в Варшаве, затем посетил Берлин, куда привез большую выставку

своих работ и весь рукописный архив.

Творчество русского авангардиста за рубежом оценили по достоинству. «Я думаю, что еще ни одному художнику не было оказано такого гостеприимства. С мнением моим считаются, как с аксиомой. Одним словом, слава льется, как дворником улица метется», – не без самодовольства писал Малевич. Но по возвращении в Россию художник был арестован и лишь благодаря стараниям своего друга, партийца К. И. Шутко, освобожден через несколько недель.

Вскоре после выхода из заключения Малевич овдовел. Он тяжело переживал смерть Софьи. Оставшийся с пятилетней Уной на руках, художник в 1927 г. женился на молоденькой Наталье Манченко, которую запечатлел в своих поздних полотнах.

Малевич оставил живопись еще в конце 1910 г., полагая, что, разработав супрематический проект, он исполнил свое предназначение. Но, оказавшись после разгрома ГИНХУКа и ареста в тяжелой жизненной ситуации, именно в живописи он находит свое спасение. Удивительно, что этот сторонник беспредметного теперь обращается к фигуративной живописи. Из «космических пространств супрематической вселенной» он возвращается на «русскую равнину с ее земным тяготением и реальной перспективой». Появляется второй цикл картин на крестьянскую тему, относящихся к постсупрематическому периоду. В них художник иногда использовал уже знакомые сюжеты и мотивы, почти буквально повторяя ранние композиции («Жница», «На сенокосе», 1928 г.). В поздних работах он изображает обезличенные фигуры людей, словно «скроенных из неких выгнутых жестких плоскостей» («Два крестьянина на фоне полей», «Крестьянка», обе в 1928–1932 гг.). Однако эти образы гораздо более драматичны, чем те, которые художник создал в первой крестьянской серии. С отвлеченно-фигурными изображениями Малевич экспериментировал и в другом обширном цикле постсупрематических полотен, основную часть которых составляют плоскостные женские «Торсы» и «Портреты». Картина «Красная конница» (1928–1932 гг.), также входящая в цикл поздних произведений, долгое время была единственной работой художника, официально признанной советским искусством. Однако эта наполненная «странноватой экспрессией» работа, с ее «пафосом антиутопии», принадлежит к числу самых «опустошенно-трагических» полотен художника.

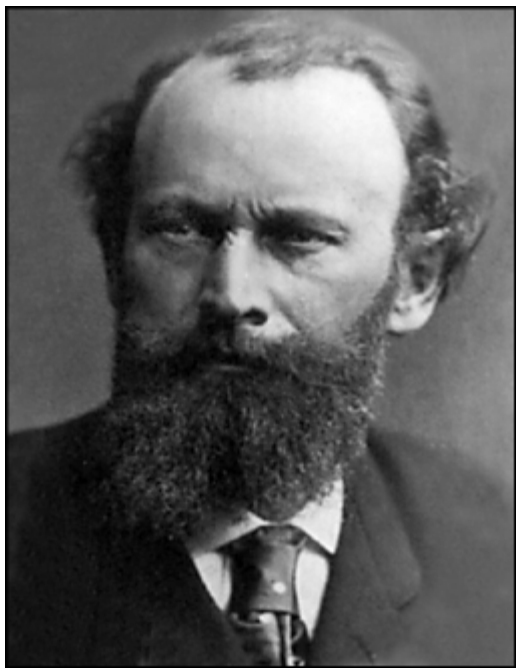
В этот период Малевич все чаще и чаще менял места своей службы – работал в Государственном институте истории искусств, в лаборатории Русского музея, с 1929 г. ездил читать лекции в Киевском художественном институте. Украинские авангардисты

высоко ценили творчество бывшего земляка, а в харьковском журнале «Новая генерация» в те годы печатался цикл статей К. Малевича. В 1929 г. состоялась третья персональная выставка художника, организованная Третьяковской галереей к тридцатилетию его творческой деятельности. Но ее общественный резонанс был незначительным. Все еще оставаясь одной из самых крупных фигур в художественной жизни, Малевич постепенно начинает отодвигаться на второй план. В 1930 г. художник был вновь арестован и несколько месяцев провел в тюрьме. Большое количество его рукописей было сожжено друзьями из предосторожности. Три года спустя искусство великого супрематиста было официально объявлено чуждым советскому народу, а его «Черный квадрат» подвергся уничтожающей критике.

В последние годы своей жизни Малевич писал в основном натурные пейзажи и реалистические портреты, для которых моделями служили его родные, близкие, друзья и ученики. Особенно примечателен ряд портретных полотен, в которых явно проступает ориентация на мастеров итальянского Возрождения («Портрет Н. А. Манченко, жены художника»). Портретная концепция позднего Малевича в полной мере нашла свое выражение в «Автопортрете» (1933 г.), получившем второе название «Художник». Проникнутый ощущением «духовной миссии», он стал последним творением живописца. «Художник открывает мир и являет его человеку… быть художнику среди вещей необходимо, ибо через него открывается новая симметрия, новая природа, он находит (как это принято называть) красоту…» – писал Малевич, уже не считая художника «пережитком прошлого».

Осенью 1933 г. Малевич неизлечимо заболел и в мае 1935 г. скончался у себя дома в Ленинграде. По завещанию художника урна с его прахом покоится в дачном поселке Немчиновка, который при жизни был для него «самым дорогим местом на земле». Над захоронением установлен памятник, спроектированный Н. Сутиным, – куб с черным квадратом. Во время войны могила художника была разрушена, и этот памятный знак восстановили лишь в 1988 г.

МАНЕ ЭДУАРД (ЭДУАР) (род. 23.01.1832 г. – ум. 30.04.1883 г.)



Выдающийся французский художник-реалист, глава художественного направления «Батиньольская школа».

Создатель около 200 живописных работ.

Обладатель почетных наград: медали II степени за «Портрет охотника на львов» (1881 г.), ордена Почетного легиона (1881 г.).

Эдуард родился в Париже, в достаточно обеспеченной семье высокопоставленного юриста Огюста Мане. Его мать Эжени-Дезире Фурье происходила из старинного буржуазного рода. Родители дали сыну прекрасное образование и прочили ему карьеру юриста. Но, еще обучаясь в коллеже Роллена, Эдуард увлекся рисованием. И хотя на частных уроках мальчик вместо античных бюстов рисовал головы своих соседей и часто сбегал с уроков для серьезных занятий гимнастикой, он мечтал быть только живописцем. Став старше и проявив достаточно упорства, юноша отказался от юриспруденции и пошел на компромисс с отцом, попытавшись поступить в мореходную школу. Экзамены Мане провалил и в 1848 г. отправился юнгой в учебное плавание

на паруснике «Гавр и Гваделупа» в Рио-де-Жанейро. На корабле он совершенствовался в рисовании и даже обучал желающих азам живописи.

Возвратившись в Париж, Мане в очередной раз проваливается на экзаменах, и отец наконец предоставляет сыну возможность заняться живописью. Днем Эдуард обучался в мастерской Тома Кутюра (до 1856 г.), вечером писал в Академии Сюисса, а в воскресенье выезжал в окрестности Фонтенбло на натуру. За годы учебы Мане навсегда проникся отвращением к салонной исторической живописи. «Я ненавижу все бесполезное, – писал он своему лучшему другу А. Прусту, – …суть дела заключается в том, чтобы идти своей дорогой, не беспокоясь, что о тебе болтают». Покинув мастерскую Кутюра, юный художник уничтожил почти все свои академические работы, но выбрать свой путь в живописи ему удалось далеко не сразу. Еще три-четыре года он пытался изжить в себе каноны романтической школы, а влияние реалистической французской школы XVIII в. просматривалось в большинстве его ранних работ («Мальчик с вишнями», 1859 г.; «Мыльные пузыри», 1867 г.).

Из поездок в Дрезден, Прагу, Вену, Мюнхен, Флоренцию и Рим, где Мане в музеях изучал живопись старых мастеров, он привез массу зарисовок и набросков. Симпатии Эдуарда были на стороне «ясных вещей и спокойных сюжетов». Взгляд художника находил в своей эпохе, в собственном окружении множество тем для будущих картин. Мане изображал будничное со свойственной ему серьезностью и объективностью. «Наш долг извлечь из нашей эпохи все, что она может нам предложить, не забывая, что было открыто и найдено до нас», – утверждал он.

Первая попытка выставить свою картину «Любитель абсента» в Салоне 1859 г. принесла художнику горькое разочарование. Изображение опустившегося оборванца было признано недостойным занимать место в выставочном зале, и только один Делакруа подал свой голос в защиту Мане. Более благожелательно в 1861 г. были встречены жюри картины «Гитарреро» и «Портрет родителей». Успешно прошла и небольшая персональная выставка ранних работ в галерее Мартине. Однако с 1863 г. положение резко ухудшилось. Ни испанская серия («Лола из Валенсии», «Старый музыкант», «Уличная певица», «Музыка в Тюильри», «Испанский балет»), выставленная на второй персональной выставке, ни реалистические «Портрет м-ль В. в костюме эспанда», «Портрет молодого человека в костюме махо», ни тем более «Завтрак на траве», представленные в Салон, не были приняты ни критикой, ни публикой.

Живопись Мане поносилась изощренно и безжалостно: «смутьян, выступающий против условностей и приличий, против элегантного общества», «недоучка и бездельник, который дурачит публику», «его работы – это карикатуры, а не колорит» – такие обвинения сыпались на него со всех сторон. Выставленное в «Салоне Отверженных» полотно «Завтрак на траве» император объявил «оскорбляющим нравственность». Критика жестоко обошлась и с картинами Мане следующего Салона, 1864 г. – «Христос и ангелы», «Эпизод боя быков». Но больше всего нападок выдержала бедная «Олимпия» (1863 г.), которая была выставлена в 1865 г. Отталкиваясь от тициановской «Венеры», художник наполнил композицию новым содержанием. Изобразив на полотне юную натурщицу (любимую модель – Викторию Меран), он окружил ее блеском зеленых шелковых занавесей, поднял на высоком, как пьедестал, ложе, дал ей в свиту негритянку с огромным букетом цветов и черную кошку. Среди этой роскоши ее фигурка стала какой-то маленькой, особенно трогательной и очень одинокой. Озлобленная «просвещенная» публика, считавшая «Олимпию» «непристойной и циничной», угрожала уничтожить картину, и к полотну вначале приставили двух стражников, а затем перевесили его под самый потолок. Мане был в отчаянии, ведь, как справедливо сказал о затравленном живописце его друг и защитник Э. Золя, «этот художник-бунтарь любил и ценил общество. Он мечтал об успехе – таком, каким он бывает в Париже, с комплиментами женщин, лестью прессы и приемами в Салонах, с широкой жизнью среди восхищенной толпы».

Действительно, этот «зловредный художник» был обаятельным, полным такта, хорошо воспитанным светским человеком, подлинным джентльменом с привлекательной наружностью, доброй улыбкой и отзывчивой душой. Мане всегда признавал чужой талант и никогда не призывал ни уничтожить старую живопись, ни создать новую. Он только хотел, чтобы его принимали таким, каков он есть, и не заставляли быть другим. Пытаясь укрыться от нападок, Мане уехал в Испанию и там, в музеях Мадрида, открыл для себя творчество Гойи и Эль Греко, в подражании которым его потом обвиняли. Но оставаться долго за границей художник не мог, он был истинным парижанином и чувствовал себя хорошо только в Париже.

Вскоре, огорченный неудачами, Мане меняет свои привычки. Он все реже посещает встречи художников, совершая вместо этого бесцельные прогулки по городу, а свободное от работы в мастерской время проводит со своей женой, красивой и доброй Сюзанной Ленхоф. Эдуард познакомился с этой голландской

пианисткой, чей талант отмечал Ф. Лист, еще в 1852 г., когда она давала уроки музыки в доме его родителей. В том же году она родила сына Леона Коэла Ленхофа, и Эдуард стал его крестным отцом. Возможно, он был его родным сыном, но они договорились называть его младшим братом Сюзанны. Мальчик воспитывался в семье художника. 28 октября 1863 г. Эдуард и Сюзанна обвенчались в голландском городке Зальт-Боммель. Это был прекрасный союз двух талантливых людей, освященный любовью и верностью. Художник запечатлел свою жену и сына на картинах «М-м Мане за роялем» (1867 г.), «Чтение», «Завтрак в мастерской» (обе в 1868 г.), «Мальчик со шпагой» (1861 г.), «На пляже в Берке» (1874 г.). Добрые отношения в семье помогали Мане пережить долгий период непонимания и нападок, продолжавшийся почти до конца его творческой жизни.

Художник оказался творцом-одиночкой, так как до конца не принадлежал ни к одному стилю. На его защиту встали лишь не менее гонимые импрессионисты, считавшие Мане своим идейным вождем, и Э. Золя, чьи прекрасные статьи и письма утешали Эдуарда: «Вы мыслите иначе, чем все эти люди, Вы творите, как Вам подсказывает Ваше сердце и Ваша плоть. Вы – личность, которая проявляет себя открыто. Вашим полотнам нет места среди пошлой и сентиментальной мазни современных мастеров… Судьба уготовила будущее место в Лувре для «Олимпии» и для "Завтрака на траве"».

Но в 1867 г., боясь отказа жюри Всемирной выставки, Мане открыл на свои средства выставку возле моста Альма в деревянном бараке, где представил 50 своих полотен. «Если творчество становится битвой, то она должна вестись на равных условиях, т. е. я – художник – должен иметь возможность показать, что мною сделано», – писал он в предисловии к каталогу. Художник показал публике все свои лучшие работы, начиная от копий Тициана и Веласкеса и заканчивая только что написанной картиной «Расстрел императора Максимилиана» (последняя была снята с выставки, а тираж литографий с нее и камень конфисковала полиция). Подводя итог десятилетнего труда, Мане предстал на этой выставке универсальным живописцем: автором картин на библейские сюжеты («Христос и ангелы», «Христос, оскорбляемый стражей»), на темы современной истории («Бой «Кирседжа» и «Алабамы»), на бытовые темы; как мастер портретной живописи («Читающий», «Философ», «Флейтист»), многочисленных морских пейзажей и первоклассных натюрмортов; как смелый экспериментатор и человек, влюбленный в красоту реального мира и передающий ее с удивительной утонченностью, смелостью и точностью. Но

надежды, что публика оценит его яркий темперамент, простое и искреннее толкование действительности, оказались тщетны, зритель был еще не готов к восприятию реальных сюжетов.

Друзья-художники Э. Дега, К. Моне, О. Ренуар, А. Сислей, Ф. Базиль, П. Сезанн, Фантен-Латур признали его главой нового художественного направления, получившего название «Батиньольской школы», активно противопоставившего себя салонному искусству. Золя назвал Мане «классиком современного искусства за органический синтез реального быта и поэтический живописный строй, за свежесть и чистоту живописи, озаренную розово-черным мерцанием». Будничное течение жизни обретает легкость, способность вибрировать под кистью художника в полотнах «Сад», «Завтрак в мастерской», «Балкон», в портретах Э. Золя, Б. Моризо («Отдых»), Т. Дюре. Стремление Мане к классическому равновесию вылилось в слияние жанров – объединение быта, портрета, натюрморта, пейзажа в одно универсально целое произведение.

Активный период творчества художника был прерван событиями франко-прусской войны, осадой Парижа и гибелью Парижской Коммуны, участником и свидетелем которых он оказался. Эдуард отправил семью на юг, а сам вступил в артиллерию канониром. «Мой солдатский мешок украшают этюдник и походный мольберт», – писал он родным, но за время осады создал лишь несколько тревожных пейзажей. В голодном Париже Мане страдал больше от того, что не имел более четырех месяцев писем от жены, чем от самой осады. И после подписания перемирия он сразу же уезжает к семье.

В его работах начала 70-х гг. по-прежнему чувствуются глубокая индивидуальность и новаторство, что привлекло к ним Дюрана Рюэля, торговца картинами. Он покупает у Мане 24 полотна (большинство из них в 90-е гг. были проданы в Америке). На события кровавой недели он откликнулся литографиями «Гражданская война» и «Расстрел коммунаров» и даже выставил их и портрет одного из лидеров Коммуны Анри Ранфора в разгар версальского террора. Мимолетный успех принес портрет гравера Белло «За кружкой пива» (Салон, 1873 г.), одобренный публикой и критикой. Но за картины «Бал-маскарад в Опере», «Железная дорога», «Аржантейль», «Художник», «Стирка», «Нана» его вновь обозвали «пачкуном» и «недоучкой». Эти работы были написаны под влиянием импрессионизма. Художников, работающих в этом жанре, Мане поддерживал не только морально, но и материально. Среди них он особенно ценил талант К. Моне, неоднократно помогая другу оплатить жилье и долги ростовщикам, покупая десятками его картины на распродажах, чтобы вытащить из

нищеты. Все друзья ценили Эдуарда за доброту и отзывчивость, любили за душу, «озаренную солнцем».

Таким же солнечным было и большинство полотен Мане. Недаром конечным впечатлением даже от самых горьких картин позднего периода является радость – радость молодости и радость старости, солнечного дня и непогоды, радость жизни человека и любого стебелька. Работы Мане отмечены особой душевной чуткостью, умением ценить каждое мимолетное мгновение красоты. Может быть, поэтому в последние годы художник отдавал предпочтение портрету и натюрморту. Появляются портреты-композиции, портреты-характеры, портреты-аллегории («Прогулка. Портрет м-м Гамби», 1880 г.; «Портрет м-сье и м-м Гийеме», 1879 г.; «Портрет Клемансо», «Портрет Пруста», оба в 1880 г.; «Весна. Портрет Жанны Демарси», 1881 г.; «Осень. Портрет Мэри Лоран», 1882 г.), а также серия пастельных портретов (за четыре года – более 80 работ). В целом все они образуют калейдоскоп остро индивидуальных характеров.

В 60-е гг. Мане начал заниматься еще и натюрмортом. Тогда были созданы источающие запах моря шедевры с устрицами и рыбами, пышные «Пионы», изысканные «Семга и лимон». В поздних натюрмортах обыкновенная груша наделена индивидуальностью, цветы – одухотворенностью, а молодой листок спаржи, кажется, все продолжает расти. Мечтой Мане было создать огромные панно для зала заседания Муниципального совета. Он предлагал изобразить то, что получило название «Чрева Парижа»: рынки, вокзалы, мосты, подземелья, парки и бега. Но от его услуг отказались. «Я подожду, – говорил художник, – пусть мне не придется это видеть. Но после признают, что я правильно видел и рассуждал».

В последнем своем большом полотне «Бар "Фоли-Бержер"» (1881–1882 гг.) Мане собрал воедино главные идеи, чувства и жанры. Сложность композиции (быт, портрет, натюрморт), совершенство использования «эффекта зеркала», богатство оттенков красок то уводят зрителя от центральной фигуры девушки, то опять приковывают к ее отсутствующему взгляду. Совершенство картины было насколько очевидным, что жюри Салона даже не пыталось препятствовать показу, тем более что накануне Мане был награжден орденом Почетного легиона (декабрь 1881 г.). Но ни один музей Франции так и не заинтересовался полотнами мастера. Картины уходили в частные коллекции, особенно в Америку и в Англию. Казалось, Франция ждет посмертной оценки. Так, чуть не уплыла в Америку прекрасная «Олимпия», и спасло ее только вмешательство К.

Моне, организовавшего общественную подписку для приобретения картины у семьи. Но, подаренная государству для Лувра, она 17 лет хранилась в Люксембургской галерее. Творчество Мане было оценено спустя годы, но должных прижизненных почета и славы художник так и не испытал.

В конце 70-х гг. его здоровье ухудшилось, мучили боли в ногах, увеличивалась скованность движений, вызванная воспалением вен. Свои «Весну», «Осень» и «Бар» художник писал сидя. В апреле 1883 г. консилиум врачей констатировал необходимость ампутации ноги из-за стремительно развивающейся гангрены. Операция прошла успешно, сын не отходил от отца даже ночью, но жестокая лихорадка унесла жизнь художника. Мане умер в полном расцвете сил и таланта 30 апреля 1883 г. в объятиях жены, окруженный родными и близкими. Равнодушная смерть поразила художника в день открытия Салона, в годовщину его многолетних битв. Теперь «дерзкому» независимому художнику были не страшны стальные перья критиков. «Знаменитости прошлого и будущего» проводили его в последний путь. Все газеты запестрели статьями с сожалениями о преждевременной кончине величайшего художника Франции: «Мы ограничимся тем, что признаем его своим и не вычеркнем его из списка живых, несмотря на его преждевременную смерть, которая похитила его у искусства». Э. Базир отметил: «Мане остается Мане! За ним будущее!»

МАРКЕ **АЛЬБЕР (род. 26.03.1875 г. – ум. 14.06.1947 г.)**

Известный французский художник-пейзажист, иллюстратор романа Ш.-Л. Филиппа «Бюбю с Монпарнаса».

Однажды в светской беседе богатый тунисец спросил у Альбера Марке: «Вы занимаетесь живописью ради удовольствия или на это живете?» И услышал непонятный ему скромный ответ: «Я этим живу». Художник не представлял себя без красок, холстов, кистей и красоты окружающего мира с того дня, когда маленьким мальчиком зачерпнул пригоршню синей воды в порту Бордо. Вода в ладошке оказалась бесцветной. Это дивное чувство постижения природы разбудило в Альбере неиссякаемый художественный дар. В его одаренность всегда верила мать. Заметив, что слабенькому, близорукому, прихрамывающему сыну никогда не пробиться среди сильных сверстников в Бордо, она распродала свое наследство и, убедив мужа в необходимости такого шага, увезла Альбера в Париж. Там мать открыла небольшую лавочку, на доходы от которой они жили до ее смерти (1907 г.).

Юноша поступил в 1890 г. в Школу декоративного искусства. С 1895 г. по 1898 г. начинающий художник занимался в Школе изящных искусств, где его наставником стал профессор Моро, обладавший редким даром педагогического мастерства. Он не подавлял творческой индивидуальности своих учеников, может быть, поэтому из его мастерской вышла группа талантливой молодежи. Ближе всех Альбер сошелся с Матиссом. Уверенный в себе, солидный и старший по возрасту Анри, почувствовав ранимость и незащищенность друга, стал его покровителем в школе и советником при заключении первых контрактов с торговцами картин. Их связала общность вкусов, они были настоящими друзьями, помогали друг другу найти заработок. Стремление создавать оптимистическое искусство еще теснее сближало их.

Уже в начале творческого пути Марке избрал свою манеру в живописи и следовал ей до конца жизни. Он не примкнул к импрессионистам, увлечение пуантилизмом добавило его произведениям логики и простоты, даже принадлежность к группе фовистов – «диких» (1903–1907 гг.), не сделала работы менее выдержанными, по сравнению с полотнами Вламинка и Матисса.

В эту пору живопись Марке приобретает уверенность, чистоту красок, широкий корпусный мазок, простоту и панорамность изображения. Художник стал «рыцарем натуры». Он отталкивался от первоосновы впечатлений, акцентировал на ней внимание, определял неповторимость зрительного образа: пропорции, очертания, ритм линий, соотношение цветовых пятен. Марке всегда больше занимало соотношение частей и эффект общего. В своих работах он уходил от деталей, чтобы сохранить целостность впечатлений.

В одной из первых значительных работ художника «Портрет сержанта колониальных войск» (1904 г.) аксессуаров нет; голубая стена служит фоном и подчеркивает грубость массивной натуры; в глаза бьет золото эполет, пуговиц и красных нашивок, выражение лица «общее» – важное и самодовольное, а взгляд скошенных глаз недоверчив.

Марке никогда не писал заказных портретов, так как не мог позволить чужому человеку увидеть его в состоянии творческого подъема. Обнаженную натуру он рисовал чаще. В работах с изображениями «ню» («Натурщица на фоне окна», 1909 г.; «Обнаженная на голубом фоне», 1913 г.; «Натурщица на фоне испанской шали», 1919 г.) нет традиционных томных поз, тщательной проработки поверхности кожи и волос. Тело словно живет в пространстве и световой среде, поражая своей

«терпкостью и объективностью». Марке абстрагируется от душевных переживаний натуры, подбирает лаконичные линии, подчеркивая пластику и своеобразие форм.

Живое человеческое тело выражено особенно сжато и «сокращенно» в путевых рисунках художника. Иногда это всего несколько черточек, завитков и точек, но маленькие достоверные фигурки, исполненные тушью и тростниковым пером (как в иллюстрациях к «Бюбю с Монпарнаса»), наполнены движением и характером. Возможно, такая нарочитая простота была связана с сильной близорукостью Марке, когда, отчетливо не видя отдельных деталей, он на лету схватывал основное в человеке и в пейзаже.

Художника с полным основанием называют мастером поэтически реального пейзажа. Его работы спокойны, уравновешенны, но не меланхоличны, они наполнены людьми или их деятельностью: машинами, омнибусами, повозками, лодками, парусниками, груженными баржами и портовыми кранами. Альбер повсюду искал красивые виды. Отсюда его страсть к путешествиям. Как только доход от продажи картин через торговца Дрюе стал стабилен, он посетил множество стран и городов Европы. После первой поездки в Лондон в 1908 г. Марке работал над пейзажами в Коллиуре, Неаполе, Гамбурге, в 1912 г. – в Руане, в 1913 г. – в Танжере, в 1914 г. – в Роттердаме, в 1916 г. – в Марселе, в 1918 г. – в Эстаке, в 1919 г. – в Корнише и Ницце. Результатом этих путешествий становились десятки полотен, «целые сюиты», посвященные городу, морю, провинции, всей стране (испанская серия). Художник в своих странствиях искал не только сюжеты для произведений, главным для него был отбор и концентрация общего впечатления. Работы Марке объединяет вкус, чувство меры, единство стиля и отсутствие каких-либо внешних эффектов.

Даже избалованный вниманием художников всего мира Неаполитанский залив в его полотнах предстает в контрастах сумрачных и тревожных цветов: темно-серые паруса на белой, сияющей от солнца водной глади, алые пятна крыш прибрежных строений, охристые доски палуб и пепельно-серый Везувий. Цвет интенсивен и насыщен, до грубости упрощены контуры – суровая простота и скупость красок создали впечатление вечного («Неаполитанский залив», 1908 г.).

В 1920 г. Марке отправился в Алжир, где по рекомендательному письму познакомился с писательницей Марсель Мартине (под псевдонимом Марсель Марти она опубликовала три книги). Она становится его гидом в трех путешествиях по этой экзотической стране, пропитанной

солнцем, зеленью и песком. Марсель почувствовала, насколько одинок художник среди общего веселья беззаботных друзей. Он оставался наедине с собой в любой компании, боясь кому-то помешать или стать обузой. Между Альбером и окружением всегда была преграда, которую он выстроил не из тщеславия, а из робости и неуверенности в себе. Марсель помогла ему их преодолеть. С 1923 г. они больше никогда не расставались. Она стала тем мостиком между художником и людьми, в котором Марке так нуждался.

Когда семья вернулась в Париж, Матисс буквально передал в руки жены ответственность за своего друга, предварительно убедившись, что она понимает, как Альбер нежен и раним. Заметив, что муж «скорее приспособится к обстоятельствам, чем упорядочит их», Марсель взяла на себя все его финансовые и хозяйственные дела. Теперь даже с журналистами и представителями власти Альбер общался через жену. Она устроила все в его жизни, чтобы он мог спокойно работать. Только однажды Марсель задела его за живое, высказав желание родить ребенка. «Я была ошеломлена, – вспоминает она, – когда передо мной во всей своей беспощадности открылась тайна муки Альбера. Он ответил: "Нет. Я слишком боюсь, что он будет похож на меня"». Художник с далеких детских лет чувствовал себя каким-то ущербным, несмотря на всеобщее признание его таланта.

В 1931 г. по просьбе жены он писал ее портрет. Марсель позировала 40 сеансов, и только переезд остановил работу. «Портрет можно писать всю жизнь. Никогда не выскажешь всего того, что хотелось бы сказать», – так много чувств было у художника к этой женщине.

Где бы они ни путешествовали – в Норвегии, Алжире, Египте, Германии, Испании, СССР, Италии, – Марке всегда с радостью возвращался в Париж. Это был его город, здесь была его Сена. Художник всегда находил в многоликом Париже яркие впечатления, достойные его кисти. Он сумел передать то главное, что составляло неповторимость французской столицы. Сотни картин создал Марке, изображая ее в дождь и в снег, под солнцем и окаймленной желтым осенним убранством. Среди них– «Солнце над Парижем» (1905 г.), «Набережная Гранд Огюстен под снегом», «Новый мост» (1906 г.), «Париж зимой», «Набережная Лувра» (обе в 1907 г.), «Мост Сент-Мишель в Париже» (1908 г.), «Площадь Трините», «Собор Нотр-Дам зимой», «Дождливый день в Париже» (все в 1910 г.), «Церковь Мадлен в Париже» (1916 г.), «Новый мост под дождем» (1935 г.), «Париж ночью» (1938 г.). Марке шаг за шагом раскрывает неуловимый колорит города через дымный

цвет старых домов, прямые набережные, сияние улиц и пестрый отблеск толпы. Показывает Париж то с головокружительной высоты, то с редкой для глаза перспективы. Он создает живое ощущение пространства, используя ритмичное чередование затененных и освещенных плоскостей зданий. В гармонии цветовых пятен и линий он ищет совершенство, которое, по словам Сент-Экзюпери, «достигается не тогда, когда нечего больше добавить, а когда нечего больше отсечь». Париж стал основной его творческой темой.

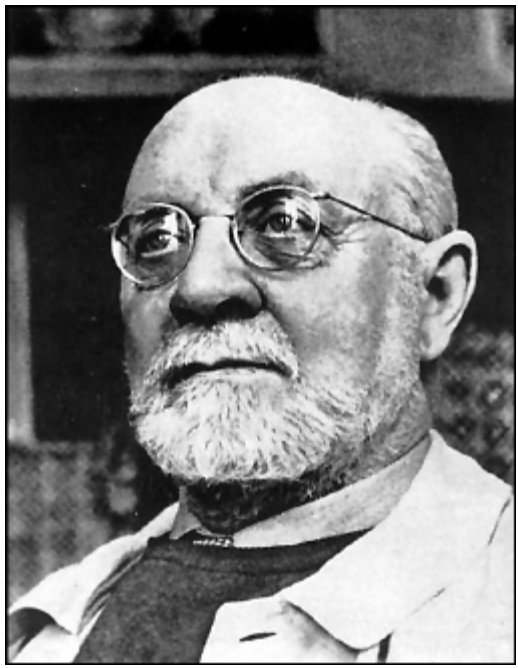
На долгие военные годы Марке пришлось расстаться с любимым городом. Впервые в жизни художник был возмущен. «Теперь я знаю, чему говорить "нет", – сказал он, осуждая войну и действия правительства Франции. Отъезд супругов стал бегством к свободе. Немцы не смогли выманить Марке из Алжира. Не сумели они и разыскать картины художника, тщательно оберегаемые родственниками жены и друзьями. Марсель приложила все усилия и использовала все связи, чтобы не допустить без согласия Марке показа его работ в Салоне Тюильри (1945 г.). Обозначенные в каталоге, они отсутствовали на выставке. Подписанный художником протест интеллигенции против нацизма и фашизма, отказ от сотрудничества, посещение в 1934 г. СССР, помощь беженцам, жена-еврейка – из всего этого немцы сделали вывод, что «Марке – главарь группы, известной своей антинемецкой деятельностью».

8 мая 1945 г. истосковавшийся по родному городу художник вернулся в Париж. Ему предлагали стать членом Академии искусств и хотели вручить орден Почетного легиона, но он отказался, будучи всегда равнодушным к почестям и славе. Марке по-прежнему бродил пешком по городу, вновь обретая свой Париж, много писал. Но в основном работал в небольшом доме в Ла Фретт, где было тихо и спокойно. «Жизнь проходит, не затрагивая вас, Марке», – говорили знакомые. Альбер скептически улыбался. Он предчувствовал, как мало ему осталось жить. После перенесенной операции художник вернулся домой, и хотя Париж теперь ограничился для него окнами мастерской, он писал его зимний вид – «Набережную Конти в снегу» (1947 г.). Старый дом с аркадами на углу улицы Дофин, набережная, затянутые легкой дымкой деревья и Сена, скрытая опаловым туманом, ощущение простора, стремительность перспективы, благородные тона – последняя картина художника.

Альбер Марке скончался 14 июня 1947 г. и похоронен в Ла Фретт на холме, возвышающемся над Сеной. «Живопись была смыслом его жизни, – говорила о муже Марсель Марке, – его убежищем, его языком, единственным способом выражения,

который он считал своим, и единственным ответом, который он мог дать без лукавства. В ней и нужно его искать».

МАТИСС АНРИ
(род. 31.12.1869 г. – ум. 3.11.1954 г.)



Полное имя – Анри Эмиль Бенуа Матисс.

Выдающийся французский живописец, график, скульптор, основоположник фовизма.

«Если бы требовалось сравнить творчество Матисса с какой-то вещью, следовало бы выбрать апельсин. Как и он, творчество Анри Матисса – плод сверкающего света», – так изящно и поэтично сказал об искусстве художника французский поэт Аполлинер. Создавая свои ясные, открытые, жизнеутверждающие произведения, Матисс стремился нести счастье и гармонию человеку, поднимая его над обыденностью жизни, открывая ему «красоту мира и радость творчества». Однако, избавляя своим искусством людей от «треволнений и беспокойств», сам художник прошел нелегкий жизненный путь, посвятив шестьдесят пять лет из восьмидесяти пяти прожитых живописи. Он был «великим трудоголиком» искусства, исключительно одержимым, требовательным до придирчивости к другим и к себе, колючим в общении с друзьями и близкими. Он не любил, когда его отвлекали от собственного мира идей, образов, фантазий и красок. Да и могло ли быть иначе? Ведь этот гениальный

экспериментатор видел и чувствовал мир не так, как другие.

Родился Матисс в небольшом старинном городке Като на севере Франции. Его отец был торговцем зерном, а мать, обладая некоторыми художественными способностями, на досуге занималась росписью посуды. Отец мечтал, чтобы его сын стал адвокатом, и казалось, что Анри, получивший классическое образование, непременно воплотит его замыслы. Юноша начал изучать право и в 1889 г. получил должность помощника адвоката. Однако в двадцатилетнем возрасте он перенес тяжелую болезнь и операцию, из-за чего оказался надолго прикован к постели. Именно в период затянувшегося выздоровления Анри случайно заинтересовался живописью. Срисовывая картинки из попавшего к нему в руки альбома, юноша так увлекся, что вскоре рисование стало его единственным занятием, благодаря которому он мог «открывать самого себя и самоутверждаться». «Я был совершенно свободен, одинок, спокоен, – вспоминал художник годы спустя. – В то время я всегда испытывал беспокойство и изнывал, когда был вынужден заниматься другими делами».

Оправившись от болезни, Анри продолжил изучение права, совместив его с посещением художественной школы. Свои первые этюды молодой клерк частенько писал тайком, так как отец всячески пытался противостоять его художественной карьере. Но все же, благодаря своему упорству, Анри добился от отца разрешения на отъезд в Париж. В столице он поступил в Академию Жюлиана, где его наставником стал художник Вильям Бугро, чья «тусклая зализанная живопись» была одно время очень популярна. Вскоре юному Матиссу надоело «бесконечное копирование гипсов и бессмысленная тушевка карандашом», которыми он занимался под руководством «верховного жреца академического искусства», и он перешел в Школу декоративных искусств. Там ему посчастливилось попасть в мастерскую тонкого живописца Гюстава Моро, который стал его настоящим учителем. Матисс надолго сохранил в своем творчестве следы влияния Моро и навсегда запомнил его слова: «В искусстве чем проще средства, тем сильнее выражается чувство».

В годы учебы начинающий художник многие часы проводил в Лувре, копируя полотна Карраччи, Рафаэля, Пуссена, Шардена и изучая искусство старых мастеров. Его великолепно выполненные копии до сих пор хранятся во многих музеях Франции. «Я проводил целые дни в музее, но, выйдя оттуда на прогулку, испытывал такую же радость, какую получал от живописи. Видите ли, прежде чем отдать предпочтение тому или иному крупному художнику, я изучал его, повинуясь влечению, так, как писатели изучают писателей, тем более что мной руководило не желание

усвоить их приемы, а стремление к знаниям. Я шел от голландцев к Шардену, от итальянцев – к Пуссену», – вспоминал художник. После смерти Гюстава Моро, в 1898 г. Матисс оставил учебу в академии и начал заниматься в мастерской Каррьера.

В том же году художник женился на красивой южанке Амели Пейрейр де Тулуз. В свадебное путешествие молодожены отправились в Лондон, на родину художника Тернера. Анри Матисс, в немалой степени испытавший в своем творчестве влияние этого живописца, говорил, что он выбрал Лондон «специально для того, чтобы увидеть картины Тернера», которого считал «переходной ступенью от традиционной живописи к импрессионизму». Преклоняясь перед мастерством великих предшественников, Матисс никогда не избегал их влияния на свое искусство. «Я посчитал бы это за малодушие и неискренность перед самим собой. Я думаю, что личность художника развивается и утверждается в сражениях… Если же он погибает в борьбе, то такова уж его судьба…» – признавался живописец.

Годы учения оставили заметный след в творчестве художника, но все же «решающее значение» имело то, кого он сам выбрал себе в учителя. В разное время он увлекался живописью Коро, Курбе, Гогена, Синьяка. С некоторыми из великих Матиссу довелось видеться и общаться лично: Родену он показывал свои рисунки, от Ренуара неоднократно слышал отзывы о своей живописи, правда, не всегда лестные. Скульптор Аристид Майоль, художники Пабло Пикассо, Альбер Марке, Пьер Боннар были друзьями Матисса, и, естественно, их искусство не могло не отразиться на его творческом становлении. Но, пожалуй, наиболее сильное влияние на Матисса оказало художественное наследие Поля Сезанна. Во многих ранних картинах художника явственно ощущается нечто от живописной манеры этого мастера («Женщина в шляпе», «Молодой моряк в кепке» и др.). Еще в молодости, экономя на самом необходимом, Матисс приобрел один из шедевров Сезанна, «Три купальщицы» и сумел сохранить это уникальное полотно даже в пору крайней нужды. Когда в 1934 г. американский коллекционер предложил за него Матиссу более миллиона, художник не пожелал расстаться с картиной, но спустя годы по-королевски одарил ею парижский муниципалитет. В «Трех купальщицах», так очаровавших его, он видел «истоки своего искусства».

Анри Матиссу было двадцать шесть лет, когда впервые его натюрморт «Интерьер мастерской» и картина «Читающая женщина» были выставлены в Салоне живописи Национального общества изящных искусств. Картины принесли молодому

художнику первое признание и членство в Национальном обществе. Однако, пренебрегая своим благополучием, Матисс предпочел громкому успеху «трудности борьбы и нелегкую честь быть удовлетворенным собой». Несмотря на то что некоторые из его картин к тому времени даже нашли своих покупателей, он порвал с рутиной Национального общества изящных искусств и стал демонстрировать свои работы на выставках «Независимых», где было больше возможностей для художников-новаторов.

Материальное положение Матисса и его семьи в те годы оставляло желать лучшего. Чтобы как-то поправить денежные дела, он вместе со своим другом Марке подрабатывал тем, что рисовал «километры лавровых листьев», украшая фризы выставочных залов. Вскоре жена художника открыла шляпный магазин, который хоть и не приносил существенных доходов, все же давал средства к существованию в тяжелые времена. По воспоминаниям современников, брак Матисса был «чрезвычайно счастливым: исключительно преданная ему Амели Матисс работала, чтобы муж мог заниматься только своей живописью!» Эта прелестная, мужественная и полная веры в талант своего мужа, любимая женщина художника, изображена на многих его полотнах («Женщина в шляпе», «Портрет жены», обе в 1913 г. и др.). «Мадам Матисе была прекрасной хозяйкой. Она превосходно вела хозяйство, великолепно готовила, умела покупать дешево, а также позировала для всех картин Матисса. Мадам Матисс производила впечатление чувствительной женщины. Всякий, кто знал ее, ощущал свойственное ей глубокое чувство жизни», – вспоминала Гертруда Стайн, одна из первых почитательниц творчества художника.

В 1905 г. в Осеннем салоне Матиссом были выставлены картины «Открытое окно», «Роскошь, покой и сладострастие» и «Женщина в шляпе», а год спустя в Салоне «Независимых» представлена большая декоративная лирическая композиция «Радость жизни» (1906 г.), ставшая гимном фовизма. Совершенно непохожие на произведения салонных портретистов, эти полотна вызвали насмешки и резкие нападки у парижской публики. Как это ни странно, позднее Матисса нередко называли «светским», салонным художником, усматривая в праздничности и нарядности его картин прямое воздействие на него вкусов богатых меценатов. Живописца упрекали в оторванности от существующей действительности, в непонимании современных насущных проблем. Действительно, за редким исключением, в картинах Матисса не увидишь «невзрачных мотивов будничной повседневности». Художник старался запечатлеть совершенно иное: нарядных женщин в красивой элегантной обстановке,

пышные букеты цветов, яркие ковры. Картины Матисса не способны вызывать в людях «трагическое потрясение», но они могут помочь им обрести «душевное очищение и нравственную опору». «Я стремлюсь к искусству, исполненному равновесия, чистоты; оно не должно беспокоить и смущать. Я хочу, чтобы усталый, измотанный, изнуренный человек, глядя на мою живопись, вкусил отдых и покой», – говорил художник.

После Осеннего салона 1905 г., получившего название «Салона фовистов», Матисс стал главой художественной группы, куда вошли близкие ему по духу живописцы – Дерен, Вламинк, Руо, Манген и др. С «легкой» руки критика Л. Вокселля Анри Матисса и его соратников-друзей стали называть «дикими» («fauves»), поначалу вкладывая в это слово «обидный и даже оскорбительный смысл». Большая часть современников видела в фовистах только признаки «огрубения, одичания, отказа от изысканности импрессионистов». Позднее название «дикие» («фовисты») вошло в историю искусства как термин, обозначающий целое направление в живописи. Течение это оказалось недолговечным, и каждый из его последователей пошел своим путем. Но и после распада группы Матисс продолжал серьезно и глубоко относиться к тем принципам, которые объединяли фовистов, и никогда не отказывался от них полностью. Будучи в среде единомышленников лидером, к тому же самым старшим из них по возрасту, он пользовался неизменным авторитетом. Постепенно в его мастерской начали собираться ученики, и в 1906 г. Матисс стал главой собственной «академии», размещенной в старом монастыре. Но, не увидев в педагогической деятельности своего призвания, через некоторое время он прекратил ее. Художник всегда настороженно относился к созданию собственной школы, видимо, опасаясь, что появление подражателей, даже талантливых, будет мешать пониманию его искусства.

В 1906 г. Матисс совершил поездку в Алжир, после чего увлекся орнаментами мусульманского Востока в стиле арабесок («Накрытый стол – красная гармония», 1908 г.). Последующие неоднократные путешествия в Алжир и Марокко еще более укрепили в нем «декоративное чувство внешнего мира». «Путешествия в Марокко помогли мне осуществить необходимый переход и позволили вновь обрести более тесную связь с природой, чего нельзя было достигнуть с помощью живой, но все же несколько ограниченной теории, какой стал фовизм», – говорил художник. «Под знаком ислама» появилась в 1907 г. композиция «Голубая обнаженная. Воспоминания о Бискре», в 1909 г. – картина «Алжирка». В них художник отдал дань

увлечению красками Востока и мавританским стилем. «Свет Магриба» побудил Матисса создавать свои творения, еще более упростив композицию, отбросив лишние детали. Большинство полотен, написанных в 1911–1913 гг. в Марокко, отличаются простотой средств выражения («Стоящая Зора», «Зора в желтом», «Марокканский сад», «Воин из племени рифов»). Таковы и созданные чуть ранее знаменитые трехцветные панно «Музыка» и «Танец» (1910 г.), украсившие вестибюль московского особняка русского коллекционера С. Щукина. Эти творения, наполненные удивительной страстностью и экспрессией, явились одним из высших взлетов гения художника. В них автор словно утверждал первобытную дикость – «признак здоровья, страсти, молодости и моральной чистоты».

В 1911 г. по приглашению С. Щукина, который был одним из немногих меценатов, к кому Матисс относился с теплотой и уважением, он посетил Москву, где познакомился с искусством русских художников-иконописцев, побывал в Третьяковской галерее и соборе Московского Кремля. Годы спустя Матисс вспоминал об этом путешествии: «Я видел в России иконы, не уступающие французским примитивам. Сравнивая со Средиземноморьем, я считаю, что побывал в Азии. Какое будущее у этой страны, она так всем богата!»

Выбившись из нужды, Матисс получил возможность много путешествовать и пользовался этим, пожалуй, как ни один другой художник его времени. Он побывал не только в России, Марокко и Алжире, но и в Италии, Германии, посетил остров Таити. К своим впечатлениям от увиденного живописец возвращался в течение всей жизни.

Заметные изменения в творчестве Матисса произошли в годы Первой мировой войны. На смену красочной роскоши, яркости, узорности пришли строгость и суровость. «Дверь-окно» (1914 г.), «Художник и его модель», «Урок музыки» (обе в 1916 г.), «Девушки у реки» (1916–1917 г.), «Аллея в парке Триво» (1917 г.) и другие картины этого периода резко отличаются от всего творчества художника, «обычно более непосредственного, импульсивного, приветливого».

В начале войны сорокачетырехлетний Матисс, настоящий патриот своей родины, хотел отправиться на фронт, чтобы «встать на защиту Франции не с кистью в руке», однако взяться за оружие ему помешал возраст. В 1917 г. он переехал в Ниццу, где нашел для себя «убежище, исполненное благодати», «гавань, куда не только заходят, а, очарованные ее великолепием, бросают там якорь навсегда». «Пейзажи, интерьеры, одалиски говорят о добровольном подчинении художника коварной прелести края,

где сам день – сладость жизни, свет, аромат, беспечность…» Именно в Ницце Анри Матисс отрекся от «примитивной мощи выражения, от компромисса абстракции и чувства», стремясь исполнить свое «всегдашнее желание» – «создавать искусство, понятное любому зрителю вне зависимости от его культурного уровня». В этот счастливый спокойный период жизни художник написал множество картин, составивших серию «Одалиски». В ней он изобразил облаченных в экзотические наряды женщин на декоративном фоне («Ожидание», «Одалиска в красных шароварах», «Одалиска в позе Будды» и др.). Английский историк Р. Фрай назвал время создания «Одалиски» периодом рококо в творчестве художника.

В это время Матисс создавал и эскизы декораций и костюмов к балету «Соловей» И. Стравинского, много занимался скульптурой, которая, однако, не нашла признания при жизни художника и долгое время не покидала стен его мастерской.

В 20-е гг. к живописцу пришло широкое признание. Отныне коллекционеры гоняются за его картинами, их выставки проводятся во многих столицах Европы и Америки, имя художника становится знаменитым далеко за пределами Франции.

В начале 30-х гг. Матисс снова возвратился к исканиям фовистского периода. В творчестве шестидесятилетнего художника, который словно обрел вторую молодость, произошел новый перелом. Испытывая влечение к монументальной живописи, он смог проявить себя в ней, создав десятиметровое декоративное панно для музея Бернеса в Мерионе (1931–1933 гг.). В нем автор видел «итог своих сорокалетних исканий». При создании панно «Танец», которое никоим образом не повторяет щукинское панно на эту тему, художник впервые применил цветную бумагу, вырезая из нее нужные формы.

Стремление к «величавому спокойствию и большой форме» просматривается и в станковой живописи Матисса 30-х гг. («Розовая обнаженная женщина», «Сон»). В своих многочисленных композициях этого периода, среди которых более известны «Персидское платье», «Музыка» (1939 г.), «Румынская блуза» (1940 г.), художник снова утверждает принципы «чистой живописи». Написанные небрежными мазками, эти картины создавали радостное, но обманчивое впечатление, будто они созданы легко, «с одного раза», как результат «счастливого и беспечного вдохновения». То же самое можно сказать практически обо всех картинах художника. Но на самом деле каждое из творений мастера – итог кропотливых поисков, упорного труда, огромного морального и физического напряжения. Не отличаясь

крепким здоровьем, очень страдая от бессонницы, Матисс отказывал себе во многих развлечениях, лишь бы сохранить способность работать. Создавая картину, он забывал обо всем на свете, и ничто не могло заставить его отвлечься от мольберта. Так продолжалось из года в год, из десятилетия в десятилетие, пока старость и недуги не одолели художника.

Последние пятнадцать лет жизни были особенно сложными для Анри Матисса. В годы Второй мировой войны его любимая дочь Марго, как участница Сопротивления, была угнана фашистами в концлагерь. К счастью, ее и арестованную за участие в антифашистском движении Амели Матисс освободили союзники. Сам же художник во время оккупации и мысли не допускал о том, чтобы покинуть родину. В 1941 г. он перенес тяжелую операцию на кишечнике. Резко ухудшившееся здоровье не позволяло ему работать так напряженно, как он привык, но все же, даже прикованный к постели, он продолжал творить. Вынужденный почти полностью оставить масляную живопись, так как не имел сил держать в руках кисть и палитру, художник разработал технику составления изображения из обрезков цветной бумаги. Серия цветных наклеек, впоследствии переведенных в литографии, была объединена Матиссом в альбоме под названием «Джаз». Посвященная цирку, она включает в себя красочные и нарядные листы – «Беспокойный сон слона», «Икар», «Похороны Пьеро» и др. Одно из самых значительных последних произведений художника – созданная за два года до смерти цветная наклейка «Печаль короля», вызывающая в памяти картину почитавшегося художником Рембрандта «Царь Саул».

Незадолго до смерти Матисс занимался украшением «Капеллы четок» сестер-доминиканок в Вансе, где у него была редкая возможность создать интерьер, полностью оформленный по собственному замыслу. Предлагая «Капеллу четок» в дар архиепископу Ниццы, Матисс сказал: «Она потребовала от меня четырех лет исключительно упорного труда и является итогом всей моей творческой жизни. Я считаю ее своим шедевром». Убранство капеллы достойно завершило цепь его художественных свершений. Скончался художник в Симье под Ниццей на руках у дочери Маргариты, в возрасте 84 лет. Оба его сына – Жан и Пьер, унаследовавшие от отца любовь к искусству, стали скульпторами.

«Волшебник цвета», «живописец счастья»… Так называли художника, создавшего «радость жизни». Прекрасно сказал о нем один из лучших молодых живописцев того времени Андре Маршан: «Анри Матисс, в котором жило счастье, всю свою жизнь неутомимо и с вниманием, одновременно влюбленным и восхищенным, следил за тысячами проявлений того, что

происходит на земле. Он обладал глубоко проникновенным взглядом ребенка, ищущим основной нерв явлений этого мира. Какой взгляд, какое небо, обретенное для людей!»

МИЛЛЕ ЖАН ФРАНСУА
(род. 4.10.1814 г. – ум. 20.01.1875 г.)

Выдающийся французский живописец и график, большой мастер жанровых картин, пейзажей, портретов и офортов.

Милле называют «поэтом крестьянского труда». И это действительно так, ибо, как никто другой, он сумел отобразить в своем творчестве судьбу крестьянства, не скрывая остроты социальных противоречий, не сглаживая углов, заостряя внимание на всем уродующем и калечащем человека. И в то же время своими полотнами Милле утверждал естественную и одновременно возвышенную земную красоту. В его картинах можно найти все то, что было, по словам художника, особенно мило его сердцу: «деревья, лесные скалы и черные стаи воронья, спускающиеся на равнину, или же обветшалую крышу, из трубы которой дым так поэтично стелется в воздухе, за этим дымком словно угадываешь женщину, которая варит ужин для тех, кто сейчас вернется усталый от полевых работ». Даже будучи уже прославленным мастером, Милле всегда говорил о себе: «Я крестьянин и ничего больше».

Жан Франсуа Милле родился в зажиточной крестьянской семье, в небольшой нормандской деревеньке Грюши. Во главе их

большого семейства стояла бабушка. Именно она привила своему любимцу чувство долга и трудолюбие, пробудила в нем понимание красоты природы, которое сливалось в его душе с глубокой религиозностью. Впечатления детства художника были столь сильны, что постоянно влияли на его творчество.

Заметив в сыне ранние способности к рисованию, отец отправил его в Шербур к малоизвестному художнику Мушелю. Здесь Милле начал типичное для того времени обучение копированием бюстов, картин и гравюр. Неожиданная смерть отца не прервала этих занятий, так как родные не настаивали на помощи Жана Франсуа в крестьянском хозяйстве, желая, чтобы он продолжил образование. Помимо рисования юноша увлекался чтением Шекспира, Байрона, Вальтера Скотта и Виктора Гюго.

В 1837 г. Милле переехал в Париж и поступил в мастерскую Деларош. Проучившись некоторое время, он понял, что занятия не приносят пользы. Его все больше увлекают картины великих художников прошлого. Сильное впечатление на него производит посещение Лувра. «Мне показалось, – вспоминал он свой первый приход в музей, – что я нахожусь в давно знакомой стране, в родной семье, где все, на что я смотрел, предстало передо мной, как реальность моих видений. Моим единственным занятием в течение целого месяца было изучение мастеров. Я их поглощал, я их наблюдал, анализировал и непрестанно к ним возвращался».

Постепенно у художника разладились отношения с Деларошем, и, чтобы заработать на жизнь, Милле, по совету Мароля, товарища по ателье, стал писать картинки с игривыми сюжетами в духе XVIII в., чуждые его таланту. Это была борьба за существование.

В 1840 г. Милле уехал в Шербур, откуда привез молоденькую жену Полину Вирджини Оно. Слабая здоровьем, она скончалась через несколько лет.

Именно на это время (первая половина 40-х гг.) приходится один из основных периодов в творчестве художника, где наибольшую роль играли портреты. Он писал знакомых, родственников, жену. И главное было не только то, насколько мастерски он это делал, а то, что Милле замечал и отмечал в своих работах наиболее характерные черты, типичные для его модели, никого не приукрашивал и никому не льстил. Эта манера создания портрета появилась у него еще в юношеской работе – «Портрете бабушки» (1834 г.). В последующие годы он все более совершенствует свое мастерство. Самым интересным полотном этого периода можно считать «Портрет тетки». Расположение цветов в этой работе придает чертам лица некую жесткость и твердость, которые исчезают в последующих картинах, например

в парных портретах Милле и его жены (1841 г.). В их композиции художник следовал традициям, идущим от Энгра и его школы.

После кончины жены Милле, ища утешения у старых друзей, перебрался из Парижа в Шербур. Пребывание там было непродолжительным, но именно здесь он встретил свою вторую любовь, Катрин Лемер. Родственники Милле упорно игнорировали ее, сам же художник нашел возможность узаконить отношения с ней лишь в 1853 г.

Действительный расцвет в творчестве живописца наступил только после революции 1848 г. Под ее влиянием Милле предпринял попытку аллегорического решения художественного образа. На конкурсе, объявленном временным революционным правительством, он выставил две пастели, изображающие «Революцию» и «Свободу». Однако полностью отойти от академического шаблона и развить свою мысль в них он еще не сумел. До этого, в 1847 г. он уже работал над картиной «Веятель», которая, к сожалению, не сохранилась. Судя по статье Теофиля Готье (1848 г.), эта работа знаменовала новый период в творчестве художника. Он не интересовался политикой, но тем не менее не был оторван от прогрессивной художественной общественности, дружил с Теодором Руссо, Оноре Домье и другими живописцами. Но никогда не следовал за ними, а шел своим, раз и навсегда избранным путем.

В конце 40–50 гг. в полотнах Милле утверждается образ крестьянина-труженика как полноправного героя в живописи.

И, хотя художник отрицал связь своего творчества с борьбой за социальный прогресс, а в 60–70 гг. даже оказался в оппозиции к революции, оно способствовало развитию реалистического и демократического искусства Франции. Основной темой всех его произведений в это время стала жизнь крестьянства. Лучшим из них считается картина «Сборщицы колосьев» (1857 г.). Эта работа была выставлена в Салоне 1857 г. На ней Милле изобразил трех крестьянок, собирающих случайно упавшие колосья. Их фигуры вынесены на первый план, но лиц не видно. Картина ничем не напоминает привычный сельский пейзаж. Нет праздных пастушек, фавнов, есть бедные крестьянки, изнуренные тяжелой работой. Однако критика восприняла это произведение крайне недоброжелательно: «Сущие вороньи пугала торчат на поле. По-видимому, господин Милле считает, что такой скверной мазней и надо изображать бедность. Уродство тут ничего не выражает, грубость ни с чем не контрастирует». Критикам правдивый показ крестьянского труда представлялся уж очень непривычным и неэстетичным. Между тем в этой картине реализовалось стремление Милле «писать так, чтобы заставить обычное,

повседневное служить выражению великого». Сам он, родившийся и выросший в крестьянской семье, видел в работе смысл жизни. Он постоянно говорил: «Моя программа – это труд». И во всех своих произведениях показывал различные занятия крестьян, их тяжелую борьбу за существование. В лучших его картинах – «Сеятель» (1850 г.), «Стрижка овец» (1852 г.), «Прививка дерева» (1855 г.) и других герои прядут шерсть, сбивают масло, пашут землю. Они задумчивы и грустны. Милле писал: «…Мне никогда не представлялась радостная сторона жизни; я не знаю, где она, я ее никогда не видел».

Особенно сильное впечатление вызвала его картина «Человек с мотыгой» (1863 г.), изображавшая изнуренного трудом, полного отчаяния нищего земледельца. Предыстория этого произведения такова: Милле шел по сельской дороге и увидел крестьянина в поле, который грустно смотрел на него, опершись на мотыгу. Художника настолько поразили его поза, взгляд, что он тут же сделал наброски, из которых впоследствии родилось полотно. Но Милле даже не ожидал, какой эффект произведет эта картина. Ее… испугались! На фоне событий, разворачивающихся в этот период во Франции, она казалась почти угрозой. Впрочем, для страны, перенесшей три революции, реакция была вполне естественной. Некоторые критики даже называли художника «опасным», ведь он рассказывал о жизни простых людей, показывал нищету и не скрывал ее уродства. Сам же Милле об этой картине отзывался так: «То, что говорят о моем «Человеке с мотыгой», мне кажется очень странным… Значит, нельзя высказывать мысли, которые приходят в голову при виде человека, обреченного зарабатывать на жизнь в поте лица своего. Некоторые из критиков говорят мне, что я не признаю прелести деревни. Я нахожу в ней больше, чем прелесть: нескончаемое великолепие… я вижу ореолы одуванчиков и солнце в своей славе в облаках над землей.

Но я вижу также в долине пашущих лошадей и пар, который идет от них, а дальше, среди скал, человека, вздохи которого слышны с самого утра и который старается выпрямиться на минуту, чтобы передохнуть. Драма развивается среди великолепия. Не я выдумал выражение «крик земли», оно существует давно».

Этот безмолвный «крик земли» и тех, кто на ней трудится, Милле замечательно выразил во многих своих полотнах: «Отправление на работу» (1850 г.), «Крестьянка, пасущая корову» (1859 г.), «Женщина, стригущая овцу» (1860 г.), «Крестьянка, возвращающаяся от колодца» (1862 г.), «Пряха-пастушка» (1864 г.), «Борона» (1867 г.) и др. Но наиболее известным и

совершенным его творением стала картина «Анжелюс» (1858–1859 гг.). На ней посреди пустынного осеннего поля изображены две фигуры – крестьянина и его жены, склоненные в вечерней молитве. Глядя на картину, нельзя не ощутить мягкий свет заходящего солнца, не заметить легкую туманную дымку, поднимающуюся над землей, не расслышать звон церковного колокола в далекой деревеньке. Все в ней проникнуто единым ритмом и чувством, органической связью природы и человека.

И в этом, и в ряде других произведений Милле ощущается оттенок грусти и безропотной покорности судьбе. Эти чувства во многом были присущи и самому художнику. Жизнь его мало отличалась от жизни героев его картин. Долгое время работы Милле не продавались, и, если бы не поддержка друзей и тех немногих поборников реалистического искусства, которые высоко ценили талант художника, он вряд ли смог бы выжить и прокормить своим трудом семью. Один из них, шеф отдела музеев Альфред Сансье, вспоминал о том, как однажды с товарищами он принес художнику выхлопотанное пособие: «Милле был в своем ателье, он сидел на сундуке, ссутуля спину… Он замерзал в этом печальном убежище. Ему вручили сто франков, и он произнес лишь следующее: "Благодарю, они пришли вовремя: мы не ели уже два дня. Но самое главное – это то, что дети не страдали. До сих пор у них была пища"».

Творчество Милле многогранно. Помимо жанровой живописи он писал великолепные портреты, пастели, был превосходным рисовальщиком и офортистом.

В 70-е гг. тематика произведений Милле несколько меняется. Он отдает предпочтение пейзажу, в его работах проявляется некоторая идеализация («Ноябрьский вечер», 1870 г.; ряд морских видов).

Чем дальше, тем больше отходил художник от социальной борьбы своего времени. Он был демократом по натуре и не хотел участвовать в политических событиях в той форме, в которой они тогда происходили. Во время осады Парижа и Коммуны он со всей семьей эвакуировался в Шербур, где и пробыл вплоть до разгрома коммунаров. Там он написал замечательный пейзаж «Пастбище с видом на море» (1874 г.).

По сравнению с Курбе, который обладал темпераментом художника-трибуна, Милле имел более трезвый взгляд на жизнь. По своему мировоззрению он всегда оставался типичным представителем крестьянства. Его творчество было лишено внутренней противоречивости.

К концу 70-х гг. здоровье художника резко ухудшилось. «Нет, я не хочу умирать. Это слишком рано. Мое дело еще не сделано.

Оно едва начинается», – говорил он. Художник скончался на 61-м году жизни, 20 января 1875 г.

Последним произведением Милле стал пейзаж «Весна» (1869–1874 гг.). Светлый, насквозь пронизанный солнцем, с пышно цветущими яблонями и весенней радугой, он проникновенно передавал красоту пробуждающейся природы, окружающего мира, который был так дорог художнику.

МИРО ХОАН (ХУАН) (род. 20.04.1893 г. – ум. 25.12.1983 г.)

Выдающийся испанский живописец, график и скульптор.

Лауреат премии на бъеннале графики в Венеции (1954 г.); Большой международной премии фонда Гуггенхейма (1958 г.) и премии Карнеги за живопись (1967 г.).

Автор сборника стихотворений «Ящерица с золотыми перьями» (1971 г.).

Художественный критик Д. Д. Суини назвал в качестве основных характерных черт творчества Миро радость, солнечный свет, здоровье, цвет, юмор и ритм. Сам же мастер так определил свое искусство: «То, что я пытаюсь изобразить, – это, по сути, неподвижное движение, некий эквивалент того, что называется красноречивым молчанием, и что святой Хуан де ла Крус называл беззвучной музыкой».

Хоан родился в столице Каталонии Барселоне. В общеобразовательной школе он учился без рвения, из всех предметов любил только рисование. Лето дружная семья проводила на Мальорке, откуда родом была мать Миро и где

мальчик проявлял свой художественный талант особенно охотно. Отец Хоана, преуспевающий часовщик и золотых дел мастер, мечтал видеть сына бухгалтером, и был очень недоволен, когда в 1907 г. тот записался на лекции в Школу изящных искусств Де ла Лонха. Особых результатов это обучение не имело, что Миро приписывал несоответствию академических методов преподавания его собственному взгляду на искусство. Надо полагать, что это объяснение не удовлетворило родителя, и юноше все же пришлось закончить школу коммерции и в 1910 г. поступить на работу в большую аптеку торгового дома Дальмо-де-Оливейрас помощником бухгалтера.

Однако последовавший вскоре тяжелый нервный срыв, осложненный тифом, убедил Миро-старшего, что его сын не создан для такого рода деятельности. После восстановления здоровья на маленькой ферме в Монтройг (Монтройч) – Красная гора – к югу от Таррагоны, которую накануне купили его родители, Хоан таки получил у отца разрешение учиться живописи.

В 1912 г. он поступил в школу авангардистского искусства, во главе которой стоял художник Ф. Гали. Здесь началась многолетняя дружба Хоана с Э. Рикаром, будущим известным испанским художником и Л. Артигасом, ставшим впоследствии мастером по керамике. Кипящая культурная жизнь большого города пробудила в молодом художнике острый интерес к новым веяниям и открытиям в искусстве. Немало тому способствовали и проводившиеся в те годы выставки импрессионистов, фовистов и кубистов. Сняв в 1915 г. совместно с Рикаром мастерскую, Хоан пускается на поиски своего собственного художественного языка, пройдя на этом пути от вполне реалистической манеры до экспрессионизма и кубизма. На раннем автопортрете (1917 г.) Миро изображен в своем лучшем костюме: вне стен мастерской он всегда одевался как настоящий щеголь. Несмотря на некоторую кубистическую направленность полотна, молодой человек выглядит самым обыкновенным буржуа, упитанным и самодовольным. Характерны также картины «Север – Юг» (1917 г.), «След от повозки» (1918 г.), «Монтройг, церковь и деревня» (1919 г.). В 1918 г. в галерее Дальмау проходит первая персональная выставка Миро, оставившая публику равнодушной; каталонская интеллигенция с подозрением отнеслась к странной смеси постимпрессионизма, кубизма и местных каталонских образов в картинах художника.

Через год, следуя своей давней мечте, Хоан едет в Париж, который покорил художника, как и многих других до него. Начиная с 1920 г. он проводил там зимы, получая

интеллектуальный заряд, а летом работал в милом его сердцу Монтройге, который, по собственному признанию художника, помогал ему твердо стоять на земле. Монтройг и его окрестности были главными источниками образности Миро; собранные на ферме образцы трав и веточки становились прототипами «персонажей» его картин. Позже он говорил: «Для меня любой предмет – живой. В этой сигарете или спичечном коробке я ощущаю гораздо более напряженную жизнь, чем в иных людях… При виде дерева я испытываю такое потрясение, словно оно говорит и дышит. Дерево и человек очень похожи…»

Под влиянием своего знаменитого земляка П. Пикассо, также жившего в Париже, Хоан исполнил ряд натюрмортов, пейзажей, изображений обнаженных натурщиц в кубистической манере, но в его работах тех лет уже предчувствовался сюрреализм. В апреле-мае 1921 г. в галерее Ликорн прошла первая парижская выставка Миро, поддержанная Пикассо, который приобрел его картину «Испанская танцовщица» (1921 г.).

К 1924 г. художник, по его собственными словам, «использовал реальность скорее как отправную точку». Два полотна 1923–1924 гг. ознаменовали собой новый этап его творчества. Первая картина – «Вспаханное поле» еще понятна без перевода: лошадь, дом, дерево с наростом-ухом на стволе и глазом на макушке. А вот вторая – «Каталонский пейзаж. Охотник» – это уже тайнопись, магическая формула. Пространство разделено волнистой линией на две цветовые зоны, в которых стоят, летают и «плавают» различные по форме и размеру разноцветные геометрические фигуры, мечутся язычки пламени. Только воображение способно соединить воедино эти едва уловимые ассоциации и намеки. Более конкретная, ироничная и в то же время нежная поэтичность присуща картинам, созданным в 1926–1927 гг. Так, в «Собаке, лающей на луну» (1926 г.) есть луна, есть собака, пытающаяся ее достать, и цветная лесенка с земли на небо как воплощение мечты.

Отныне за художником прочно утверждается его собственный стиль, уводящий зрителя в полуфантастический, полуреальный мир – «Территорию Миро». Территорию, где живут люди и птицы, светят звезды, собаки лают на луну, и надо только разгадать в общем-то несложный язык символов, надо открыть свое сознание, чтобы заговорить с автором на одном языке. Ведь эти знаки и символы человеческой культуры не придуманы художником, они всегда были в традиционном и народном искусстве, они просто забыты и заново открыты им: «Для меня форма никогда не была абстрактной. Она всегда – звезда, человек или еще что-нибудь».

В 1924 г. Андре Бретон опубликовал свой «Манифест

сюрреализма», под которым поставил свою подпись и Миро, а в 1925 г. он экспонировал свои работы на Первой выставке сюрреалистов. Вскоре, по словам критика Бернара Дориваля, его стали считать «лучшим и, наверное, единственным по-настоящему большим художником этой группы».

Нервный срыв, пережитый Миро в 1911 г., не прошел для него бесследно. Прекрасно зная о присущей ему психической нестабильности, Хоан однажды сказал: «Я человек отчаянный, но не хочу убивать себя. Я хожу по канату только потому, что умею это делать». Скрытая душевная неуравновешенность и привела его к сюрреалистам, которых чрезвычайно интересовали пограничные состояния человеческой психики. Существовали даже некие приемы, которые помогали искусственно достичь «высшего состояния сознания». Возникающие в ту пору у художника галлюцинации, по его словам, от голода, породили так называемые «картины-сновидения». Позже он говорил, что эти грезы наяву заменили ему модель: «Я писал как во сне, в состоянии полной свободы. Картины этого периода, особенно те, в которых использован синий фон, – самые откровенные из всех, когда-либо мною написанных». Яркой иллюстрацией такого творчества может служить изображение художником самой пустоты в картине «Живопись (синий)» (1925 г.).

В 1929 г. Хоан Миро женится на своей кузине Пилар Хункоса, а в июле 1931 г. становится счастливым отцом маленькой Долорес. С этого времени вплоть до 1937 г. он большую часть времени проводит в Каталонии и Монтройге.

Новым увлечением мастера стали смелые эксперименты с различными материалами, создание «картин-объектов», в которые наряду с живописью включались обрывки бумаги, веревки, металл, дерево. Например, «Рисунку» (1934 г.) основой послужила наждачная бумага, а название «Веревка и фигура I» (1935 г.) говорит само за себя. 13 1932–1938 гг. выставки работ Миро прошли в Париже, Нью-Йорке, Копенгагене, Лондоне, Токио и других городах.

Во второй половине 1930-х гг. живописный мир Хоана Миро заметно изменился. В предчувствии трагических событий, а затем и с началом гражданской войны в Испании художник заселил свою «Территорию» оскаленными монстрами, вопящими и корчащимися отвратительными личинами. Такими были его графические работы, созданные в Париже в 1937 г., и серия небольших картин, называемых «дикими» (1937–1939 гг.).

С началом Второй мировой войны Миро с женой и ребенком поселился в нормандском городке Варанжвиль, где был вынужден соблюдать строгие правила светомаскировки. Художник всегда

любил сидеть по ночам у окна и смотреть на небо, звезды и луну, но это было запрещено. Тогда он выкрасил окна в синий цвет, взял кисточку и краски – и это стало началом цикла «Созвездия» (1940–1941 гг.). Эти 23 небольшие работы, выполненные гуашью на бумаге, – целая вселенная причудливых фантасмагорических образов, точек и пятнышек. Цикл считается одним из высших достижений Миро.

В 1940 г., после падения Парижа, мастер вернулся в Испанию, жил на Мальорке, в Монтройге, с 1942 г. – в Барселоне. Не оставляя своих живописных фантазий, в 1944 г. он всерьез увлекся керамикой («Голова», «Фигура», «Лунная птица», «Солнечная птица» и др.). А еще через три года провел несколько месяцев в США и возвращался туда в 1952 г., а затем в 1959 г., когда в Музее современного искусства проходила его вторая персональная выставка (первая состоялась в 1941 г.). В конце 40-х – начале 50-х гг. Миро пробует себя в монументальной живописи, в частности, покрыл росписью две длинные стены вокруг нового здания ЮНЕСКО в Париже. Так появились «Стена Солнца» и «Стена Луны», принесшие своему автору звание лауреата Большой международной премии фонда Гуггенхейма.

В 1956 г. семья Миро окончательно поселилась в Пальма-де-Мальорка, где у художника появилась новая просторная, чрезвычайно удобная мастерская, спроектированная архитектором Л. Сертом, а выставки его работ начали демонстрироваться по всему миру. В 1954 г. в поселке Галлифа, в мастерских семьи Артигасов он познавал секреты мастерства керамики. Отныне он много времени уделял расписной глине и бронзе, такой же фантастичной, как и картины, в 1960 г. создал мозаичное панно для Гарвардского университета. В живописи художник постепенно переходит к очень большим формам, таким, как панно «Всемирный торговый центр» (1974 г.). Эта работа размером 6х11 метров украшала мезонин здания № 2 ВТЦ в Нью-Йорке и погибла под его обломками 11 сентября 2001 г.

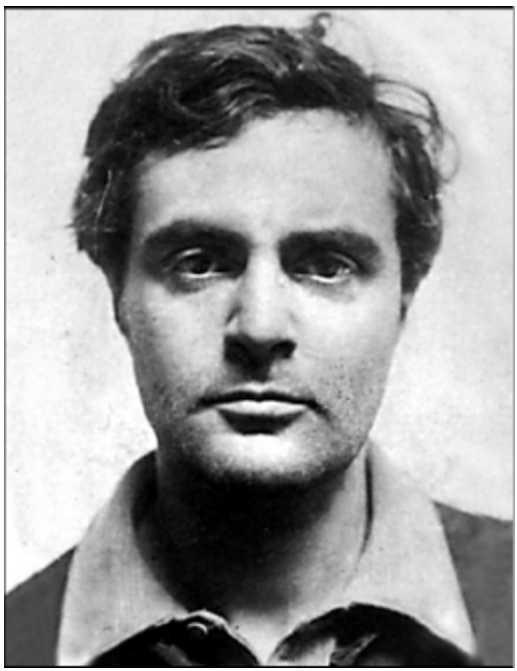
Хоан Миро, всю жизнь претендовавший на статус поэта и создавший много интересных иллюстраций к поэтическим сборникам, в 1971 г. выпустил книгу собственных стихотворений – «Ящерица с золотыми перьями». Не обошел мастер своим вниманием и театральную сцену: работал совместно с М. Эрнстом над декорациями к балету «Ромео и Джульетта» (1926 г.) и спектаклю «Детские игры» (1932 г.).

Миро можно с уверенностью назвать гением современного дизайна, его композиции ценны своей декоративностью и отлично подходят для украшения холлов преуспевающих фирм и роскошных вилл на Лазурном берегу. Уединившись на солнечной

Мальорке, он создавал множество рисунков, гравюр, картин, статуэток, которые с удовольствием приобретались галереями и частными коллекционерами во всем мире. В Центре изучения современного искусства при Фонде Миро (1975 г.), прекрасное здание которого было построено по проекту Л. Серта в барселонском парке Монжуик, хранится более 100 картин художника, а кроме того, рисунки, наброски и дневники, газетные вырезки, посвященные его творчеству, письма, фотографии, открытки и тому подобное.

Самые поздние работы Миро – это настоящий вопль протеста – яростное, отчаянное противостояние смерти. Огромная картина в темных тонах, без названия, начатая около 1970 г. и завершенная в 1980 г., незадолго до смерти художника, относится к числу его шедевров. Это одно из самых трагичных и страстных полотен, когда-либо написанных мастером, умершим, как и работавшим последние три десятка лет, в Пальма-де-Мальорка.

МОДИЛЬЯНИ АМЕДЕО (род. 12.07.1884 г. – ум. 24.01.1920 г.)



Выдающийся итальянский живописец и скульптор.

«Сказать вам, какими качествами определяется, по-моему, настоящее искусство? – спросил однажды Ренуар одного из своих будущих биографов Вальтера Паха. – Оно должно быть неописуемо и неподражаемо… Произведение искусства должно налететь на зрителя, охватить его целиком и унести с собой. Через произведение искусства художник передает свою страсть, это ток, который он испускает и которым он втягивает зрителя в свою одержимость». Без сомнения, большинство картин Амедео Модильяни обладает теми свойствами, о которых говорил прославленный Ренуар.

В его удивительных полотнах за подчеркнутой условностью и намеренным упрощением скрывается «нечто безусловно настоящее, нечто жизненно сложное и поэтически возвышенное», нечто, не поддающееся словесному описанию. Его портреты и «ню» (обнаженная натура) поражают своей психологической определенностью – в них почти всегда угадываются «и характер, и

судьба, и неповторимость душевного склада» модели. Ведь Модильяни, тонкому психологу и, как его называли, «великому сострадателю», всегда было свойственно «мучительное, напряженное вглядывание в людские души». «Человек – вот что меня интересует. Человеческое лицо – наивысшее создание природы. Для меня это неисчерпаемый источник», – говорил живописец.

Свои картины он создавал за один-два сеанса, будто бы «на лету», почти на грани импровизации. Все они написаны в характерной для него неподражаемой творческой манере, которую художник никогда не менял, а лишь «усугублял, варьировал и углублял» с годами. На вытянутом лице, зачастую напоминающем плоскую маску, – миндалевидные глаза, нос лопаточкой или с легким изгибом, небольшой рот с плотно сжатыми губами, шея неестественно вытянута либо вовсе отсутствует… Живописца не раз упрекали за то, что все его портретные полотна на одно лицо. Действительно, модели, позировавшей Модильяни, не приходилось надеяться на свое полное сходство с портретом. Но все же этот упрек теряет смысл, стоит только взглянуть на его наиболее известные работы – «Беатриса Хестингс», «Поль Гийом» (обе в 1915 г.); «Дама с черным галстуком», «Сутин», «Госпожа де Парди» (все в 1917 г.); «Жанна Эбютерн», «Анна Зборовская» (обе в 1918 г.). При явной их схожести, каждый образ неповторим и индивидуален, наполнен «своим», особым смыслом: Анна Зборовская женственна, полна достоинства и простоты, Беатриса Хестингс, напротив, самоуверенно-капризна и высокомерна, а Поль Гийом претенциозен и скучен. Художница Л. М. Козинцева-Эренбург вообще считала, что в портретах Модильяни сходство с моделью поразительно. «Когда в начале 20-х годов я приехала в Париж, – говорила она, – то при первом знакомстве оказалось, что я уже знала и Зборовского, и Сутина, и Кислинга, и многих других, потому что до этого я была на выставке Модильяни. То же самое повторилось и через несколько лет, когда я увидела в «Ротонде» и в «Кафе дю Дом» его постаревших натурщиц».

Амедео Модильяни начал писать в самом начале XX в., когда мир искусства переполняли смелые идеи, дерзания новаторов. Но художник не примкнул ни к кубистам, ни к фовистам, несмотря на то что был дружен с Ф. Леже, П. Пикассо, А. Дереном, М. Вламинком и жил в атмосфере их поисков и споров. Не стал Модильяни и футуристом, хотя испытал в своем творчестве влияние великого П. Сезанна. Живописец выбрал одиночество, предпочитая пользоваться приемами новомодных художественных течений «свободно, в своих особых целях и в

определенном творческом переосмыслении».

Амедео, родившийся в итальянском городе Ливорно, приехал в Париж, когда ему было уже 22 года. К этому моменту он получил некоторое образование в области живописи, обучаясь у ливорнского художника Гульельмо Микели и в «Свободных школах рисования с обнаженной натуры» при Флорентийской академии художеств и Венецианском институте изящных искусств. Модильяни появился на Монмартре – красивый, аристократически вежливый, образованный. Он прекрасно говорил по-французски, при первом знакомстве с окружающими с некоторым щегольством демонстрировал отличное знание Ибсена, Ницше, Шелли, Д'Аннуцио, Уайльда, Достоевского, Рембо. Здесь, на Монмартре, Амедео познакомился и сблизился с художником-самоучкой Утрилло, сыном Мари-Сюзанны Валадон, когда-то известной цирковой акробатки, позировавшей Ренуару, Дега и Тулуз-Лотреку.

Через месяц-полтора после этих знакомств художника невозможно было узнать – его элегантный костюм сменился простым, иногда изрядно помятым, а крахмальные воротнички – красным фуляровым шарфом. Другим стал и его внутренний облик – во взгляде появилась какая-то глубокая растерянность, лихорадочная напряженность. Будто теряя почву под ногами, Модильяни начал неудержимо пить. Вскоре «сначала соблазном, а затем и необходимостью» для Амедео стал распространенный среди парижской богемы гашиш. Это было бегством от самого себя, лишь видимостью самоутверждения, в котором заключался «трагический парадокс силы и слабости», сопровождавший Модильяни до конца его дней. «Его судьба была тесно связана с судьбами других, и если кто-нибудь захочет понять драму Модильяни, пусть он вспомнит не гашиш, а удушающие газы, пусть подумает о растерянной, оцепеневшей Европе, об извилистых путях века, о судьбе любой модели Модильяни, вокруг которой уже сжималось железное кольцо», – писал Илья Эренбург, не раз встречавшийся с художником.

Несмотря на свои пристрастия, Модильяни жил «насыщенной творческими исканиями, слишком духовно-сосредоточенной, поистине трудовой жизнью». Те, кто близко его знал, свидетельствуют, что он много и упорно работал, но… ничего не зарабатывал. Художник переезжал с Монмартра на Монпарнас, из одного жалкого жилища в другое, сменив с 1909 по 1914 г. более 12 квартир. «Я знала его нищим, и было непонятно, чем он живет, – как художник, он не имел и тени признания…Он казался мне окруженным плотным кольцом одиночества», – писала о Модильяни Анна Ахматова.

Впервые свои произведения, среди которых были «Портрет L. M.» и «Этюд головы», живописец выставил в Осеннем салоне 1907 г. Но ни эти работы, ни выставленные позднее картины «Еврейка», «Обнаженная натура стоя» и «Маленькая Жанна», в которых чувствовалось влияние Тулуз-Лотрека и Стенлейна, не имели никакого успеха. Модильяни показался тогда неинтересным, старомодным и тусклым всем, за исключением лишь одного человека – его преданного друга, молодого врача Поля Александра. Этот романтик, увлеченный современной живописью, безоговорочно верил в талант Модильяни и был единственным покупателем его картин. Именно ему художник был обязан настоящим знакомством с творчеством Сезанна, которое его потрясло.

В те годы Модильяни больше знали как скульптора, нежели живописца. Скульптурой Амедео увлекся еще в Италии, будучи совсем юным, но с полной отдачей заняться ею ему помешала дороговизна материала. В Париже в 1909 г. Модильяни работал в мастерской румынского скульптора Константина Бранкузи, который высоко ценил его наполненные чувственностью рисунки. Увлеченный негритянским скульптурным примитивом, Амедео из своего любимого материала – песчаника – высекал скульптурные бюсты, головы и кариатиды. Но портреты и рисунки постепенно вытеснили из его жизни скульптуру, к которой после 1916–1917 гг. он уже не возвращался.

Наивысший подъем творчества живописца пришелся на годы Первой мировой войны – время, когда о покупке картин никто и не помышлял. Но и после войны, когда интерес к искусству вернулся, живопись Модильяни продолжала оставаться непонятой и невостребованной. Большинство его картин и рисунков, написанных в период «расцвета творческой самобытности», было раздарено, продано за ничтожную цену либо грудой лежало в его мастерской. «Я работаю, и иногда у меня бывают мучительные минуты, но я уже не в таком стесненном положении, как прежде», – смягчая картину, писал он своей матери Евгении Гарсен-Модильяни, которую нежно любил.

В эти годы портрет становится для Модильяни единственным необходимым жанром живописи. Своей «портретностью» удивляют даже его полотна в стиле «ню». Портрет для Амедео Модильяни, как некое «чудо улавливания, претворения и продления жизни модели», имел особый, поэтический смысл. Художник писал многочисленные портреты своих близких и знакомых, среди которых немало полотен, изображающих английскую поэтессу и журналистку Беатрис Хестингс, роман с которой длился у него более двух лет. После разрыва с этой

экстравагантной и самобытной женщиной Модильяни увлекся канадской студенткой Симоной Тиру, приехавшей на учебу в Париж.

В июле 1917 г. Амедео познакомился с юной художницей Жанной Эбютерн. По одной из версий, он встретил свою возлюбленную на карнавале, по другой – в «свободной студии» Академий Колароссси. Для тридцатитрехлетнего Амедео и девятнадцатилетней Жанны «это было началом чего-то гораздо большего, чем самый большой роман». «Рядом с Модильяни стала появляться очень юная девушка, почти подросток, с длинными косами, – вспоминал Илья Эренбург. – Сидела и всегда молчала. После Беатрисы Хестингс, с которой многие привыкли встречать его, она казалась рядом с ним особенно неожиданной». Несмотря на то что родители Жанны были категорически против того, чтобы их дочь связывала свою жизнь с «полунищим непризнанным художником», Эбютерн вскоре стала женой Модильяни. Мягкая, нежная и в то же время обладающая очень сильным характером, Жанна разделила с Амедео все тяготы его неустроенной, беспорядочной жизни, в которой и после женитьбы ничего не изменилось. Он по-прежнему много пил, жил в нищете, но Жанна, безропотно принимавшая все, что было привычно мужу, была бессильна что-либо изменить. «Алкоголь изолирует нас от внешнего мира, но с его помощью мы проникаем в свой внутренний мир, и в то же время вносим туда внешний», – говорил Модильяни.

29 ноября 1918 г. у Жанны и Амедео родилась дочь, которую тоже назвали Жанной. «Очень счастлив», – написал Модильяни своей матери, и эта фраза наверняка относилась к появлению ребенка, так как все остальное в жизни художника складывалось достаточно тяжело. По словам друзей, «он работал как сумасшедший», создавая портреты и картины, посвященные Жанне, которые, увы, стали его последними творениями.

Здоровье художника, которое с детства было очень слабым, стало сильно ухудшаться, но он, «никогда не признававший реальной действительности», наотрез отказывался лечиться. Модильяни мечтал уехать с семьей в Италию, но этим мечтам не суждено было сбыться. Зимой 1920 г. он тяжело заболел и 24 января скончался в больнице для бедных и бездомных. После смерти мужа, не выдержав разлуки с ним, Жанна, находящаяся на девятом месяце беременности, выбросилась из окна шестого этажа и погибла. Амедео и Жанну похоронили на разных кладбищах, но через год по настоянию семьи Модильяни соединили под одной могильной плитой на кладбище Пер-Лашез. «Смерть настигла его на пороге славы» – такие слова высечены на

надгробии об Амедео, чуть ниже надпись о Жанне: «Верная спутница Амедео Модильяни, не захотевшая пережить разлуку с ним».

При жизни художнику не довелось познать ни признания, ни успеха. И даже теперь, когда слава его уже давно утвердилась во всем мире, творчество Амедео Модильяни остается достоянием немногих. Большинство произведений художника находится в руках частных коллекционеров и известно почитателям его искусства только по репродукциям. Любой европейский музей считает за честь выставить хотя бы одно творение Модильяни: его полотна занимают почетное место рядом с шедеврами Ван Гога, Сезанна, Гогена в лондонском институте Курто и стокгольмском Музее нового искусства. Французы и итальянцы по сей день оспаривают право называть Амедео Модильяни «своим» художником. Известный критик Поль Юссон, современник живописца, написал о нем такие строки: «…Модильяни, который жил и умер на Монпарнасе, чужеземец, утративший связи со своей родиной и нашедший во Франции истинную родину своего искусства, является, быть может, самым современным из наших современных художников. Он сумел выразить не только острое чувство времени, но и независимую от времени правду человечности. Быть современным художником – это, в сущности, значит творчески передать трепет своей эпохи, выразить ее живую и глубокую психологию. Для этого мало остановиться на внешней видимости вещей, для этого нужно уметь раскрывать их душу. Вот именно это великолепно умел Модильяни, художник Монпарнаса, художник, принадлежащий всему миру».

МОНДРИАН ПИТ
(род. 7.03.1872 г. – ум. 1.02.1944 г.)

Полное имя – Питер Корнелис Мондриан.

Известный голландский живописец и теоретик искусства, представитель движения «Де-Стийл», один из основоположников «неопластицизма» и абстракционизма.

Автор теоретических сочинений по искусству («Альбомы», 1912–1914 гг.), «Реальность естественная и реальность абстрактная» (1919–1920 гг.).

Оценивая этого художника, Сальвадор Дали напрочь отказывал ему в гениальности. Он не принимал его технику, цветовую гамму, сюжет работ. И немудрено: Пит, в отличие от известного своей неуемной фантазией Дали, писал преимущественно прямоугольники и использовал для этого «скупую» палитру из трех цветов – красного, синего и желтого.

Впрочем, к абстракционизму Мондриан пришел не сразу. Он родился в голландском городе Амерсфоорте в семье со строгими кальвинистскими устоями. Его отец, школьный учитель, естественно, видел сына продолжателем семейной традиции. В итоге в 1889 г. Питер Мондриан получил диплом учителя рисунка. Однако педагогическая карьера не привлекала юношу.

Не «помучившись» с детьми и дня, он поступил в Амстердамскую художественную академию. Правда, перед этим Мондриану пришлось решить очень сложную дилемму: быть художником или проповедником. Первое показалось ему не менее богоугодным делом, чем второе. «…Только в своем творчестве я что-то значу…» – напишет он позднее.

Студенческая жизнь Пита материальным благополучием не отличалась. Денег постоянно не хватало. Днем Мондриан писал на заказ портреты, делал копии известных картин, вечером – учился. Помимо всего этого, трудолюбивый юноша успевал работать на пленэре. В работах этого времени еще нет даже тени будущего увлечения беспредметной живописью. Его пейзажи были вполне академичными («Мельница на берегу реки», 1900 г.).

Мысли о Боге не оставляли Мондриана. В 1899 г. он познакомился с теософом Альбертом Ван дер Брилем. Философские идеи, которые отстаивал Альберт, произвели огромное впечатление на Мондриана и нашли отражение в его творчестве.

В 1904 г. художник оставил Амстердам ради небольшой деревушки Уден, близ Брабанта. В здешних фермах его привлекло «некое равновесие архитектонических членений». В его живописи наметились изменения. Пока что это проявилось в экспрессионистской цветовой гамме («Вечерний пейзаж», «Ферма в Нистелроде», обе в 1904 г.). Новым этапом в творчестве Мондриана считается картина «Красные небеса» (1907 г.). Здесь его экспрессионистская манера письма проявилась с наибольшей силой.

Летом 1908 г. Пит отправился в приморский зеландский городок Домбург. Дюны, море, деревья, дома, церкви – все это перекочевывало на полотна художника. Мондриан не боялся экспериментировать. Познакомившись с Яном Тоорпом, лидером группы художников-символистов, он привнес в свои картины элементы дивизионизма («Маяк в Весткапелле», 1910 г.) и стилизации формы («Дюна V», 1909–1910 гг.). Но ни на одном из методов художник не останавливался. Он продолжал искать.

Результатом поисков, но не художественных, а духовных, стало вступление Мондриана в Амстердамское теософское общество (1909 г.). Следует отметить, что в то время многие художники искали в теософии новый смысл жизни, а значит, и творчества. В 1911 г., как подтверждение теоретической программы общества, Мондриан создал триптих «Эволюция», соединивший теософский символизм и «жесткость линий». В нем он показал этапы развития человека, выделяя, по мере возрастания, каждую его ступень более интенсивным освещением.

Как отмечают искусствоведы, «Мондриан склонялся к мистике и рассматривал свою живопись как некий способ зрительного представления сущностной, неизменной реальности, таящейся за текучими феноменами внешнего мира». Уход от этой «текучести», упрощение формы и ограниченность цвета наблюдаются уже в «Красной мельнице» (1911 г.). В следующих работах эти тенденции проявились с большей силой. Этому способствовало и увлечение кубизмом Пабло Пикассо, особенно проявившееся в 1912–1914 гг., когда Мондриан жил в Париже. Цвет для художника уже не важен, главное – графическая структура («Обнаженная», «Женская фигура», два «Натюрморта с горшочком имбиря», все в 1912 г.). Далее последовал отказ от трехмерности изображаемого («Композиция № 7», «Композиция в овале», обе в 1913 г.). Но даже эта степень абстрагирования от действительности не удовлетворяла художника, он продолжал поиски «универсального живописного языка».

В 1914 г. заболел отец, и Пит поехал в Голландию навестить его. Но во Францию вернуться уже не смог – началась война. Мондриан поселился в Ларене, в колонии художников. Здесь он нашел немало единомышленников, таких же, как он, искателей Истины в простых геометрических формах. Вместе с Тео Ван Доэсбургом Мондриан организовал группу «Де-Стийл» (сначала так назывался авангардный журнал). Одним из ее главных постулатов было использование исключительно горизонтальных и вертикальных линий и ограниченной палитры из красного, синего и желтого цветов. У Мондриана это выливается в горизонтально-вертикальный ритм, чередование знаков «+» и «—», что символизирует мужское и женское, духовное и физическое начала («Мол и океан», 1914 г.). Появляются на его полотнах и треугольники чистых цветов («Композиция в синем В», 1917 г.). Здесь уже нет речи о каком бы то ни было объеме. Это абсолютно плоскостное письмо. В 1918 г. у художника появилась целая серия картин с ромбами («Композиция. Ромб с серыми линиями»). Здесь, как и в серии «плюс» – «минус» работает система противоположностей, оппозиций. «Неопластицизм» – так Мондриан назвал новое направление в искусстве. Основные теоретические положения этого направления художник изложил в работе «Реальность естественная и реальность абстрактная» (1919–1920 гг.).

К этому времени он вернулся в столь любимый им Париж. Чтобы заработать на жизнь, художник рисовал цветочные акварели, а чтобы докопаться до смысла сущего – абстрактные «композиции». В своих работах он использовал перпендикулярные и параллельные черные линии разной толщины, ограничивающие

прямоугольники чистых цветов («Композиция с красным, желтым и синим», 1921 г.; «Композиция в белом и черном», 1926 г.; «Композиция I с черными линиями», 1930 г.). Всего за 12 лет Мондриан написал около 70 подобных картин. В этот период вся система его живописи настойчиво подчеркивала уход от природы, в том числе и свой собственный. По его мнению, искусство должно быть абсолютно безличным. Рука и глаз живописца, его эмоциональное восприятие мира не имеют никакого значения. При помощи обычной линейки каждый способен создать такие же произведения искусства. Абстрактная живопись, в рассуждении Мондриана, перестает быть просто живописью, а превращается в некую мистерию, ведущую посвященных в иной, лучший мир. Он считал, что с помощью своих «магических» прямоугольных символов может «околдовать» действительность, решив тем самым все противоречия социальной жизни и человеческой природы.

В 1925 г. художник ушел из группы «Де-Стийл». Причина этого была несколько абсурдна: Доэсбург предложил использовать как основной элемент художественного языка диагональ. Как мог Мондриан согласиться с таким «ренегатством», если даже его мастерская и квартира отвечали всем требованиям художественной системы «неопластицизма»! Никакого антиквариата, превращающего пространство в «музей старинного искусства». Комнаты были скомпонованы так же, как и картины Мондриана. Даже листья единственного в доме комнатного растения он заштриховал белым! Исключением в этом «жилище чистых прямоугольников» стал только огромный портрет Е. П. Блаватской, известной оккультистки XIX в., «Тайная доктрина» которой была настольной книгой художника. Вообще нужно отметить, что Мондриану, и как художнику, и как человеку, были ненавистны любые проявления эмоциональности, теплоты интимных чувств. Он был абсолютно антипсихологичен и считал, что все божественное живет только при температуре ниже нуля. Поэтому художник хотел своими произведениями как бы «подморозить» мир, чтобы спасти его от разложения и зла.

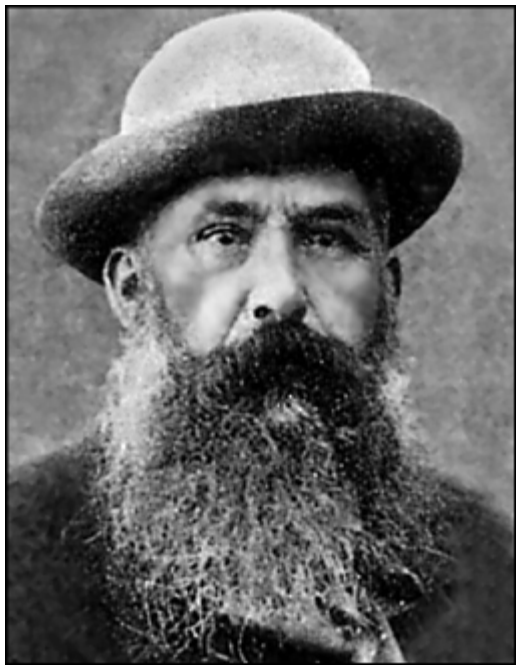
В 1929 г. Мондриан присоединился к группе «Круг и квадрат», а в 1932 г. – к ассоциации «Абстракция – творчество». Во второй половине 30-х гг. он создал серию картин с решетками («Композиция II с красным и синим», 1937 г.). Кто знает, не было ли это предчувствием приближающейся войны. Так или иначе, но из Франции художник успел уехать вовремя, в сентябре 1938 г. Два года он прожил в Лондоне. Но бомбежки мешали ему жить и работать. К тому же Мондриана ожидал Нью-Йорк. К счастью, деньги теперь у художника были – его картинами

заинтересовались американские коллекционеры.

Заокеанская жизнь не могла не оставить следа в творчестве Питера. Джаз, бродвейские мюзиклы, города, не затихающие ни днем ни ночью. Работы этого периода уже сложно назвать композициями. Они не статичны. Казалось бы, те же решетки, прямоугольники, квадраты… Но теперь сочетания линий и цветов рождают ощущение танца. Американские полотна Мондриана так и называются: «Бродвейский буги-вуги» (1942–1943 гг.), «Буги-вуги, победа» (1944 г.).

Последнюю картину художник закончить не успел. В 1944 г. Пит Мондриан умер от воспаления легких. Он не разделил судьбы многих художников, чье творчество сразу после смерти автора было надолго забыто. Несмотря на необычную манеру письма, Мондриан стал популярен и почитаем еще при жизни. Его искания повлияли на развитие абстрактного искусства второй половины XX в. Один из исследователей творчества художника, Хилтон Крамер, через тридцать лет после смерти Мондриана писал: «Позднейшие абстракционисты, особенно в Америке, свели на нет предметность в живописи, да так, как самому Мондриану не снилось. Но это нисколько не умалило значения его творчества. Напротив, со временем его положение только укрепилось, и одна из причин этого, на мой взгляд, кроется в том, что его искусство имеет глубокую метафизическую основу. Глядя на картины Мондриана, мы не чувствуем, что нам предложили «всего лишь» эстетическое удовольствие. Перед нами разворачивается борьба более высокого порядка – по существу, это большой мир, в котором сознание борется с извечной угрозой распада…»

МОНЕ КЛОД
(род. 14.11.1840 г. – ум. 6.12.1926 г.)



Настоящее имя – Оскар Моне.

Выдающийся французский художник-импрессионист.

Основатель Анонимного кооперативного общества художников (1874 г.).

Моне родился в Париже и был вторым ребенком у бакалейщика Клода-Огюста и его жены Луизы-Жюстины. При крещении его нарекли Оскаром (в 17 лет он отказался от своего имени, изменив его на Клод). Детство и юность его прошли в Гавре, где у отца была лавка. Первыми впечатлениями Клода были море, гавань, суда, обилие красок и движение. Одним из увлечений юного Моне стала карикатура. Его рисунки пользовались успехом у жителей Гавра, и их охотно покупали в писчебумажной лавке. Ранние работы Моне привлекли внимание художника Э. Будена, который за новаторство в пейзажной живописи получил прозвище «живописец небес». Он стал первым учителем Клода, научил понимать и любить природу, ввел его в среду людей искусства. В 19 лет Моне отправился в Париж продолжать учебу, хотя родители были против, а муниципалитет не выделил ему стипендию.

Париж увлек юношу яркой, кипучей художественной жизнью. Но его обучение в Академии Сюисса было прервано двухлетней службой в Алжире. В 1862 г. Клод заболел лихорадкой и был отчислен из армии. Полгода он лечился в родительском доме, одновременно занимаясь рисованием. Знакомство с художником Йонкидом и его манерой письма оказало на Моне заметное влияние. По возвращении в Париж он продолжил обучение в мастерской Ш.-Г. Глейра, но юноше претил академический стиль и он подбивает друзей работать на пленэре в местечке Шайо. Его друг Ф. Базиль помог Клоду продать несколько картин. Затем они перебрались в Онфлер, где писали морские пейзажи. Две марины, выставленные в Салоне 1865 г., принесли Моне первый, неожиданный успех. Он много и напряженно работал, вкладывая в картины не столько сюжет, сколько свое впечатление от увиденного.

В этот счастливый год окрыленный удачей Клод познакомился с восемнадцатилетней Камиллой-Леонсией Донсье, дочерью состоятельного буржуа. Их роман был положен в основу сюжета книги Э. Золя «Творчество», что привело к ссоре писателя с друзьями-художниками, обвинившими его в искажении правды жизни. Моне в это время задумал полотно, которое должно было удивить и привлечь зрителей Салона. Первый вариант шестиметрового «Завтрака на траве» так и не был выставлен. Картина вначале в качестве залога за неуплату осталась у хозяина дома в Шайо, а затем, после замечаний друга Курбе, была разрезана на три части, из которых до наших дней сохранились правая и центральная. У Моне оставалось только четыре дня для предоставления картины в Салон. За это время он написал фигуру Камиллы в натуральную величину – «Дама в зеленом» – и получил одобрительные отклики.

В надежде на новые успехи Моне вновь обращается к большим картинам, он делает повторение «Завтрака на траве». Просто и предельно естественно расположена группа людей в пейзаже – на воздухе, в лучах солнца. Прозрачные тени, оттенки света на лицах и платьях, передача движения – все в этом произведении говорит о поисках нового, самостоятельного пути в живописи. Выполненную в той же манере картину «Женщины в саду» жюри Салона 1867 г. отвергает. Моне много работает, но остается буквально нищим. Ранние картины художника не выходили за рамки принятого реализма, и хотя и были более динамичными и нервными, все же находили покупателей. Своеобразие последних полотен, выполненных мелкими стремительными мазками, напоминающими сверкающие пятнышки света, четкие тона, легкость теней, лишенные рельефа

силуэты, – привело в недоумение и оттолкнуло зрителей. Моне нуждался настолько, что вынужден был вернуться под отчий кров, оставив беременную Камиллу у ее родителей. С рождением сына Жана (1868 г.) материальное положение семьи Моне ухудшается до критического. «Неделя без хлеба, без огня в очаге, без света – это ужасно», – пишет художник друзьям. Э. Мане ссужает его деньгами, Ренуар и Базель приносят продукты, спасают его от судебных исполнителей. Прожив зиму в нетопленой парижской квартире, Клод с семьей переезжает в деревню. Чтобы заработать на жизнь, несмотря на советы врачей беречь зрение, он пишет одну картину за другой, и к новой выставке у него готово 20 полотен. Художник поглощен разработкой новой манеры отражения рефлексов света, омолаживающей устаревшую традиционную систему живописи. «То, что я делаю, уже хорошо тем, что ни на кого не похоже: это просто впечатление, которое я получил и пережил сам», – пишет Моне. Но Салон отвергает все его полотна.

В 1870 г. Клод женится на Камилле. Приданое жены, а затем и ее наследство дало им возможность пять лет прожить спокойно. В этот период Моне успел написать галерею пейзажей, составляющую одну из лучших частей его творческого наследия. Это «Сирень на солнце», «Бульвар капуцинок», несколько видов Сены, «Поле маков», небольшая серия «Мельниц», пейзажи Аржантейля и знаменитая картина «Впечатление. Восход солнца». Это даже не картина в традиционном понимании, а свободно написанный этюд, композиционным и смысловым центром которого является расплавленный оранжевый шар солнца. Он поднимается из утренней мглы, окрашивает небо и воду в теплый розоватый цвет, отбрасывая колеблющуюся оранжево-красную дорожку на поверхности залива. Эта самая стремительная по почерку из работ Моне была показана среди других полотен на выставке «Анонимного кооперативного общества художников» в 1874 г. Выставка вызвала скандал. Художников называли сумасшедшими, а их произведения дилетантскими. С легкой руки критика Луи Леруа всех участвующих в показе художников стали называть «впечатленцами» – «импрессионистами». Но все же выставка привлекла внимание публики к новому направлению живописи, а Клод Моне стал признанным главой этого течения.

Помимо передачи мимолетных эффектов света и атмосферы художник часто применял нетрадиционный ракурс изображения. Наиболее характерны два варианта городского пейзажа «Бульвар капуцинок в Париже», где Моне избирает высокую точку обзора, которая позволяет отказаться от первого плана и передает сияющее солнечное освещение в контрасте с голубовато-лиловой

тенью домов. Живописец отказывается от детальной прорисовки фигур и предметов, а легкими, маленькими мазками передает впечатление непрерывного мелькания и движения. Но время понимания, что главное на полотне не смысл, а простое видение, для публики еще не наступило.

Торговец картинами Поль Дюран-Рюэль первым оценил импрессионистов и финансово поддержал непризнанное искусство. Скупая у Моне и других художников картины, он дал им возможность выжить в годы их творческого становления. За картины «Уголок сада в Монжероне» и «Стог сена в Живерни» торговец уплатил Моне по 150 франков, а продал их И. Морозову за 5000 франков. На одной из распродаж, устроенной художниками, Дюран-Рюэль приобрел 5 его картин за 100 франков. Торговец познакомил Моне с семьей мецената, финансиста и издателя газеты «Искусство и мода» Эрнеста Гошеде. Знакомство перешло в дружбу. Художник в течение 1876 г. жил и работал в их загородном доме в Монжероне. По заказу Гошеде Моне написал три декоративных панно («Уголок сада в Монжероне», «Пруд в Монжероне», «Индюшки»). Но спустя два года хозяин разорился и с женой и пятью детьми оказался таким же нищим, как Моне. Обе семьи сняли дом в Вейтеле. Алиса Гошеде преданно ухаживала за тяжелобольной Камиллой и ее вторым сыном Мишелем-Жаком. Но чувство, привязавшее Алису к чете Моне, было более глубоким, чем дружеское. После смерти жены в 1879 г. Моне создал вторую семью, которая, пережив еще несколько тяжелых лет, наконец-то к 1883 г. выбралась из нищеты. Моне лично выбрал дом в красивой сельской местности в Живерни, где поселил свое многочисленное семейство.

Стремление писать в собственной манере сочеталось у художника с ярко выраженными коммерческими и организационными способностями. Его стиль, решительный характер поставили Моне во главе импрессионизма, а художник не очень к этому стремился. Он оказал влияние на других мастеров (Ренуар, Писсарро), но каждый из них пошел своей дорогой и только Моне был до конца верен избранной манере письма. Друг художника, писатель Г. Жеффруа писал: «Клод Моне – один из пейзажистов Франции, которому удалось в высшей степени проанализировать атмосферные явления и свойства света… Нюансы освещения, прозрачность или непроницаемость воздушных слоев, плотность воздуха вокруг предмета выражены с бесконечным тактом». Все свое творчество Моне посвятил пейзажной живописи, отразив на своих полотнах море живописных открытий, богатство тонких переживаний, словно

торопился поделиться с людьми найденными им чудесами.

Утверждая неповторимость и бесценность каждого момента в природе, находя для любого образа новое цветовое звучание во времени, Моне приступил к написанию серий картин. Море и скалы, вокзалы в причудливых клубах пара, уходящие в небеса соборы, туманные лондонские мотивы – привлекают переливами света и тени, легкостью и глубоким дыханием вечности, неповторимости. Моне, говоря о своих работах, подчеркивал: «Я пытался сделать невозможное – нарисовать сам свет».

Художник создает интересную серию из 15 картин со стогами сена (1886 г.), затем пишет 11 композиций «Тополя» (1892 г.), в 1895 г. выставляет 20 видов «Руанского собора», в 1900 г. – 25 панно «Нимфеи, пейзажи воды», в 1904 г. – 38 видов Лондона, в 1909 г. – 48 картин из серии «Кувшинки», а в 1912 г. – 29 видов Венеции. Невозможно постичь умом серии работ Клода Моне, бородатого старца, похоронившего двух жен и старшего сына, пережившего всех своих друзей-художников, с которыми он начинал творческий путь, но по-прежнему с восторгом преклоняющегося перед гармонией мира. Не случайно художник стремился выставить эти картины как единый ансамбль, потому что при последовательном восприятии возникало ощущение изменчивости природы.

Постепенно Моне завоевал признание. Его картины охотно покупали коллекционеры (цена полотна достигала от 15 до 40 тысяч франков), они выставлялись на персональных выставках. Так, на ретроспективной выставке в Париже (1889 г.) были собраны произведения мастера за 25 лет его творчества. И если в молодости он с жадностью дышал воздухом столичной жизни, добивался признания, то, став всемирно известным живописцем, Моне замкнулся в стенах своего усадебного дома в Живерни. Он перестроил его, добился от местных властей разрешения отвести в парк воды тихой реки Эпты, устроил многочисленные пруды, развел сад в несколько ярусов и нанял шесть садовников для ухода за парком и цветами. Он по-прежнему много путешествовал, делал массу набросков, но все чаще работал в трех своих мастерских.

Большие панно с вариациями на тему прудов, лилий и кувшинок поражают не только масштабностью (до шести метров в длину и два метра в высоту), но и сознанием того, что писал их практически слепой художник. Двухсторонняя катаракта вынуждала его надолго прерывать работу. Операции на глазах приносили временное облегчение, и, чтобы как-то улучшить зрение хоть на несколько часов, он принимал специальное лекарство, расширяющее зрачки. «Я буду рисовать даже слепым,

как и Бетховен, который сочинял музыку, будучи абсолютно глухим», – говорил Моне. Операции изменили восприятие цветовой гаммы, но не мастерство передавать впечатление от увиденного. Художник-сюрреалист Андре Массон назвал «Нимфеи» Сикстинской капеллой импрессионизма, но белые и желтые лилии стали и реквиемом этому течению. Для ансамбля было отведено два зала в музее Оранжри, однако художнику было не суждено открыть эту выставку.

Моне умер 6 декабря 1926 г. в Живерни и там же был похоронен согласно его завещанию – по крестьянскому обряду, без всяких официальных церемоний. Людям он оставил мир своих картин и впечатлений.

МУНК ЭДВАРД (род. 12.12.1863 г. – ум. 23.01.1944 г.)

Известный норвежский живописец-символист, график, скульптор, театральный художник и монументалист, один из основоположников экспрессионизма.

Создатель более 100 живописных работ и почти 4500 рисунков и акварелей.

Обладатель почетных наград: ордена «Большой крест святого Улафа» и ордена Почетного легиона.

«Тот, кто видел Эдварда Мунка, никогда его не забудет», – писал о художнике его друг и ценитель творчества Рольф Стенерсен. Он был самобытен, как и его творчество. Стройный, с тонкими чертами лица и аристократическими манерами, Мунк притягивал взоры современников и в то же время мыслями был абсолютно чужд окружающему его миру. «Странный человек не умел идти в ногу с кем бы то ни было». Болезненно-замкнутый по складу характера, Мунк воспринимал жизнь трагически, так и не сумев преодолеть в себе горечь детских утрат.

Родился Эдвард в Лете не, а вырос в Осло (Христиания). Его

отец Кристиан Мунк был военным врачом из известного норвежского рода. Женился он поздно, на дочери мелкого торговца Лауре Катрине Бьельстад. В их семье было пятеро детей. Когда Эдварду исполнилось шесть лет, от чахотки умерла мать, затем две сестры, унаследовавшие склонность к легочным и психическим заболеваниям. Отец из мечтателя и веселого рассказчика превратился в тоскующего и глубоко верующего человека. Эдвард был очень слабым ребенком, его постоянно мучили бронхиты, месяцами из-за острого ревматизма он не вставал с постели, пропуская занятия в школе, которую так и не окончил. Заботу о предоставленных самим себе детях взяла на себя молодая сестра матери, Карен. Мальчиком Эдвард полюбил ее гораздо сильнее, чем мог показать, и это неразделенное чувство принесло ему первые горькие разочарования. Эта женщина дала ему первые уроки рисования, уговорила доктора Мунка разрешить сыну учиться на художника, помогла получить единственную профессию, для которой он родился.

В 18 лет юноша поступил в школу искусств и ремесел в Осло, в класс скульптора Ю. Миддльтуна, затем к художнику К. Крогу. В годы учебы (1882–1883 гг.) Эдвард вошел в художественные и литературные круги творческой молодежной группы «Богема Христиании». Ему импонировало их мировоззрение, но только не разгульный образ жизни, так как по характеру он был нелюдимым человеком и больше всего ценил свою личную и творческую свободу.

На своей первой большой выставке в 1886 г. художник экспонировал картины, вызвавшие бурю негодования и критики. Специфические сюжеты отражали, в первую очередь, отношение художника к жизни как к неизбежному злу, символизируя усталость от нее («На следующий день», 1886 г.), тревожное сознание грядущих перемен («Переходный возраст», 1885 г.), неотвратимость смерти («Больная девочка», 1886 г.). Изображая смерть своей сестры и горе тетки Карен, обессиленной в борьбе с болезнью племянницы, Эдвард не просто воссоздавал горестное событие, но и превращал его в поэму о смерти. Светлый образ умирающей на фоне неярких серых и мягких зеленых линий символизировал освобождение от земных горестей и страданий. Эту картину Мунк переписывал восемь раз, через каждые десять лет (два полотна не датированы), и постепенно она утрачивала индивидуальную окраску, все больше наполняясь символическим и мистическим звучанием.

После не менее скандальной выставки в Осло осенью 1889 г. Эдвард получил государственную стипендию, обеспечившую ему скромную жизнь на многие годы. Мунк покидает Норвегию, как и

другие непонятые художники. Он живет и учится в Париже, путешествует по Италии, на долгое время оседает в Германий. Эдвард мечтает о триумфе в Париже, но известность, пусть и скандальная, приходит к нему в Берлине, где в 1892 г. консервативные художники попытались закрыть его выставку. Они раздули вокруг его имени столько споров, что только в 1894 г. о художнике и специфике его творчества были написаны четыре книги. Немецкие коллекционеры первыми начали приобретать картины Мунка.

Именно в Германии, в доме богатого ценителя искусств А. Кольмана художник приступил к своей главной работе, назвав ее «Фризом жизни». По замыслу ряд картин должен был показать жизнь человека «со всеми ее причудами, все ее вариации, ее радости и печали». Эдвард писал: «Фриз задуман как живописная поэма о жизни, любви и смерти. Это изображение движущих сил жизни». Основой серии стало полотно «Танец жизни» (1899 г.); картины «Роза и Амелия», «Вампир» (1894 г.) навеяны мрачной стороной любви; тема смерти представлена в «Комнате умирающего» (1893 г.). Постепенно фриз дополнялся символическими картинами: «Поцелуй», «Барка юности», «Тревога», «Прах», «Мадонна», «Крик», «Метаболизм», «Отчаяние», «Страх», «Ревность». Над каждой из них он работал на протяжении всей жизни, усиливая символику и уходя от деталей.

Самым известным из полотен этого цикла – программным произведением зарождающегося экспрессионизма стал знаменитый «Крик» (1893 г.). Юноша, стоя на мосту, зажав руками уши, кричит от отчаяния и всепоглощающего страха. Ощущение отчужденности, одиночества, враждебности окружающего мира передано текучими, волнообразными сине-красными мазками. Пейзаж и в особенности фигура на переднем плане намеренно искажены и усиливают ощущение удушливой атмосферы отчаяния, «внутреннего ада». Живописная пластика художника подчеркивает глубину страха, заставляя зайтись в ураганном крике всю природу. Построенная на противопоставлении белого и черного цвета и ритме линий, ксилография подчеркнула экспрессивность и выразительность этой картины.

Фриз Мунк создавал по заказу доктора М. Линде, но так и не смог расстаться со своим детищем, написав заказчику взамен портреты всех живущих в доме и подарив папку с офортами усадьбы, где он жил и работал много лет. Второе крупное предложение художник получил от известного немецкого режиссера М. Рейнгарда, создав для театра декорации к пьесе Г. Ибсена «Привидение». Написанные блеклыми красками, они

казались окнами, выходящими в мир мечтаний.

Мунк стремился понять людей и в то же время не решался сблизиться с ними, считая, что они хотят причинить ему зло. Художник был болезненно-раздвоенной личностью, и чем сильнее он к чему-то стремился, тем больше избегал этого. Очень часто, без особых сборов и не отягощая себя вещами, он спешил на вокзал, чтобы избежать встречи с конкретным человеком. Там, в шумной толпе привокзальных ресторанов, в поездах знакомился и часами разговаривал с посторонними людьми, восполняя нехватку человеческого общения. Еще более странные отношения складывались у Эдварда с женщинами. Они притягивали его как мужчину и как художника. Но длительных любовных отношений он боялся. Особенно это усугубилось после связи с Туллой Ларсен. Женщина упорно пыталась женить Эдварда на себе, мешая ему работать, угрожая самоубийством. Когда он попытался отобрать у нее револьвер, она выстрелила – художник лишился сустава на пальце. Это ранение поколебало его и без того неустойчивое психологическое равновесие, и Мунк стал панически бояться общения с женщинами. «Они живут мужчинами. Странные опасные крылатые существа, пьющие кровь из своих беспомощных жертв», – говорил он. После случая с Туллой Мунк еще больше замкнулся, стал нелюдимее, посвятив себя работе. Художник решил, что «если люди так злы и дики, то он не желает иметь с ними ничего общего. Если они хотят знать, что он о них думает, пусть смотрят его картины. Если в этих картинах им не хватает уюта и счастья, так это лишь означает, что они мечтают и тоскуют о чем-то ему неизвестном».

В период 1890–1910 гг. Мунк выработал свой стиль, вобрав в него все самобытное от уходящего реалистического стиля XIX века, процветающего импрессионизма и вступающего в силу модерна (арт-нуво). Художник предвосхитил многих других мастеров и остротой восприятия окружающего мира, и особым, почти мистическим возбуждением духа. Его излюбленными символами стали: светловолосая девушка – цветок в белых одеждах, рыжеволосая женщина – вампир и скорбящая мать. Все они воплощали жизнь, смерть, любовь и тоску – все то, чем мучился Мунк, нуждаясь в поддержке, дружбе, понимании и любви и в то же время боясь принять эти чувства, воспринимая жизнь трагически, обрекая себя на одиночество и замкнутость. От его душевного состояния зависел и живописный стиль его картин. «Портрет Ингер Мунк, сестры художника» (1892 г.) написан мелким мазком импрессионистов; концентрические вихри в «Автопортрете с папиросой» (1895 г.) напоминают полотна Ван Гога; резко прочерченные контуры на фоне мягких линий

крупных массивов («Мосты») – это характерный стиль самого Мунка.

Безмятежный покой и счастье не были знакомы Эдварду. Вслед за мимолетной страстью следовало стремительное разочарование. Чувство безысходности сквозит во всех его символических картинах («Пепел», 1894 г.; «Двое», 1899 г.). И только портретные работы Мунка отображают человека глубже и целостнее, чем он сам себя ощущает. Для каждого портрета художник находил новые средства выражения, подчеркивая главное в запомнившихся ему людях или в тех, кто заказал ему портрет. Он мог долго кругами ходить вокруг человека, даже не подходя к холсту, но когда приступал к работе, то писал быстро, даже не замечая, что его модель могла уйти, – портрет все равно получался честным и достоверным («Портрет писателя Ханса Иегера», 1889 г.; «Портрет Вальтера Ратенау», 1895 г.). В массивной уверенной фигуре «Немца» (1903 г.) и неустойчивой тонкой фигуре «Француза» (1901 г.) художник сумел передать основные неповторимые национальные черты своих моделей. Интересна и разнообразна графическая портретная галерея, где четкими скупыми линиями Мунк отобразил внешние и внутренние черты писателей Хельге Роде (1898 г.), Кнута Гамсуна (1896 г.), Августа Стриндберга (1896 г.), Генрика Ибсена (1902 г.) и доктора Макса Линде (1902 г.). Художник создал многочисленную серию автопортретов – от детально выписанных маслом (1905 г.) до составленных из многочисленных бликов и светотеней («Автопортрет с папиросой», 1909 г.), от юмористических («У Мунка грипп», 1919 г.) до символических («Между часами и кроватью», 1940 г.).

«Портрет доктора Даниэля Якобсона» (1909 г.) Мунк писал, пребывая в его клинике для нервнобольных в Копенгагене (1908–1909 гг.). Мания преследования, пристрастие к выпивке («Единственное, что помогает мне перейти через улицу, – это рюмка водки. А лучше две-три».) подорвали не только его психическое, но и физическое состояние. Написанное им в этот период стихотворение «Альфа и Омега» полностью раскрывает глубину его болезни. Семь месяцев, проведенные в клинике, не избавили Мунка от странностей, но он окреп физически, перестал пить, хотя по-прежнему избегал контактов с людьми.

В 1908 г. художник навсегда вернулся в Норвегию, но жить постоянно на одном месте не мог. Его дома в Осгорстранде, Кратере, Осло-фьорде, усадьбе Экелю были заполнены картинами. Во всех комнатах, на чердаках, в специально построенных бараках и даже на заборах под навесами («хорошая картина многое может вытерпеть») хранились сотни полотен.

Среди них было множество пейзажей. Так писать природу северного края мог лишь художник, влюбленный в свою страну. Он сам говорил, что написал каждый камень в Осло-фьорде и по всему побережью. Мунк предпочитал береговой пейзаж («Близ Нордстанда»), но с удовольствием писал и лес и открытое поле («Весенняя пахота», 1916 г.), городские пейзажи («Вид Любека», 1903 г.), зимние виды («Зима», 1899 г.; «Белая ночь», 1901 г.). Его пейзажи – это не просто картины природы, а обобщенное наблюдение и впечатления, переданные через личное настроение.

На холстах Мунка можно найти переливы всех красок, кроме черной. Даже в картине «Мать-земля», которую он переписывал 20 раз, художник использовал темно-синий цвет. Мунк постоянно менял манеру письма, но все линии и плоскости подчинялись какому-то выработанному им закону, по которому они всегда узнаваемы. Мазки на полотне текут легко и свободно, словно реки, цвета переливаются один в другой, фигуры и предметы сдвинуты, высвобождая место красочному потоку. Как детей узнают по родителям, так по пышным мягким волнообразным линиям определяют произведения Мунка. Да и он к своим полотнам относился как к детям. Иногда наказывал их, заставляя проходить «лошадиный курс лечения» на открытом воздухе, в дождь и жару. Тосковал по ним, отправляя на международные выставки в другие города. «Дети в школе», – грустил художник и ждал их возвращения. Если ради денег он продавал картину, которая ему особенно нравилась, то не успокаивался, пока не создавал ее заново. Мунк всегда внимательно следил, как относятся к его «детям» новые хозяева: «Вы купили не кирпич. Это моя картина. Вы купили только право заботиться о ней. Поэтому я и получил от вас так много денег. Иначе вам было бы неинтересно заботиться о ней». И покупатель понимал, что ему оказана большая честь, ведь художник редко продавал свои полотна. А иногда Мунк просто дарил свои картины, считая, что им лучше в другом доме, на какой-то определенной стене.

В собственных домах художника царили картины и пыль. Ни одна экономка не могла навести в них порядок. Мунка не интересовало, что он будет есть на обед, где и на чем будет спать. Дом был нужен художнику для работы, и единственным его богатством были картины; их жизнь и их будущее волновали его. Художественное наследие Мунка огромно и разнообразно. Пожалуй, нет ни одного жанра (кроме бытового) и ни одной техники, в которых бы он не работал. Творчество было сутью его жизни. В нем художник отразил все, что его тревожило и радовало. «Картина не должна быть ни на что не похожа. Картина должна быть хорошей», – считал Мунк. К тем, кто не понял его

дерзкой смелости в искусстве, он нашел путь через графику, которой начал заниматься в 1894 г. А уже в 1906 г. в каталоге его графических работ числилось около 300 наименований. Он овладел черно-белой и цветной литографией, разновидностями офорта, тоновой и цветовой гравюрой на дереве. Большинство картин Мунка были как бы подготовительной работой, а оттиск – последним окончательным штрихом, поражающим остротой восприятия («Девочки у окна», «Богема Христиании», обе в 1894 г.; «Страх», 1896 г.; «Поцелуй», 1899 г.). Мунк переводил в графику не только живописные полотна, но и создавал много портретов и пейзажей в жанре станковой графики (портреты А. Стриндберга, С. Малларме).

Художник считал, что искусство должно быть доступно всем, поэтому делал многочисленные оттиски со своих работ и работал в монументальном жанре. Росписи для большого зала университета в Осло создавались им на протяжении 1909–1911 гг. В декоративных панно «История», «Aima Mater», «Солнце» (размеры 4,5х1,2 м) Мунк в простых и понятных формах рассказал о Норвегии. В 1921–1922 гг. он расписал стены шоколадной фабрики «Фрейя», в 1935–1943 гг. подготовил большой проект для ратуши в Осло, роспись которой осталась незавершенной из-за начавшейся войны.

Художнику было 76 лет, когда немцы оккупировали Норвегию. Мунк не захотел сотрудничать ни с захватчиками, ни с их приспешниками квислинговцами, отказался войти в «почетный совет искусства». Он ждал, когда они уйдут, чтобы спокойно продолжать работать. Но прячась в погребе от многочисленных взрывов в порту, Мунк сильно простудился, застарелый бронхит вспыхнул с новой силой. 23 января 1944 г. Эдвард Мунк скончался от паралича сердца. Урна с прахом художника стоит в почетной роще Спасителя в Осло, городе, которому Мунк завещал в наследство все свои работы, созданные за 60 лет творческой жизни.

Искусство Эдварда Мунка многие считают болезненным и далеким от общепринятого, но по его картинам можно определить, что мучает людей, они дают возможность глубже заглянуть в духовную жизнь человека. Это творчество проникнуто мыслью и настроением, оно насыщено чувством и взволнованностью, ведь художник смог вложить в свои картины гораздо больше, чем до него считалось возможным.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЭРНСТ ИОСИФОВИЧ (род. 9.04.1926 г.)

Выдающийся русско-американский скульптор-монументалист, живописец, график, иллюстратор, работающий в стиле модерн, теоретик искусства, писатель, поэт.

Профессор Орегонского (1983 г.) и Колумбийского (1986 г.) университетов; член Шведской королевской академии наук, Нью-Йоркской академии искусств и наук (1986 г.) и Европейской академии искусств, наук и гуманитарных знаний.

Обладатель почетных наград: медали «За Отвагу»; орденов «Красной Звезды» (1945 г.), «За заслуги перед Отечеством»

(1996 г.), «Знак почета» (2000 г.); лауреат Государственной премии Российской Федерации (2000 г.)

Автор книг «О синтезе в искусстве» (1982 г.), «Говорит Неизвестный» (1984 г.), «Пространство, время и синтез в искусстве», «Лик – лицо – личина» (обе в 1990 г.), сборника поэзии «Судьба» (1992 г.).

«В истории искусства не было подпольных скульпторов – были непризнанные; но признанных и одновременно загнанных в подполье не было. Эта сомнительная честь выпала мне», – без ложной скромности говорит о своей творческой жизни Эрнст

Неизвестный. Его искусство самобытно и современно. Это попытка в камне, бронзе, живописи овеществить мысль, рассказать в пластической форме о столкновении Добра и Зла, Бога и Дьявола, Жизни и Смерти. Работы Неизвестного не столько отражают окружающий мир, сколько философски его осмысливают. Предпосылки для становления и развития его неординарного таланта были заложены еще в детстве.

Семья Неизвестных жила в большом трехэтажном доме в Свердловске (ныне Екатеринбург), доставшемся в наследство от богатой купеческой семьи деда, отличавшейся либеральными взглядами настолько, что в их типографии печаталась революционная литература. И хотя после Октябрьского переворота отец Эрнста, Иосиф Неизвестный, воевал в рядах Белой армии, репрессии их семьи не коснулись. К тому же он был прекрасным детским хирургом, чей опыт высоко ценился в городе. Любимым отдыхом отца была полемика с советским радио (может быть, поэтому сын потом всегда побеждал в дискуссиях с власть предержащими). В русско-еврейской семье Неизвестных царило уважение, самодисциплина, наука и культура. Дочь Людмилу и сына Эрика (позже он сменил имя на Эрнст) воспитывала няня под неусыпным вниманием матери, Беллы Дижур. Это была интеллигентная, образованная женщина, по профессии – химик-биолог, по складу души – поэт и писатель, серьезно занимающаяся мистикой и теософией. Благодаря семье Эрнст получил прекрасное разностороннее образование. Он, как любой мальчишка, увлекался футболом и боксом, но в то же время постигал философию. Его настольными книгами в юности были произведения таких авторов, как Флоренский и Бердяев. И сколько он помнит себя – всегда рисовал или лепил.

Став в четырнадцать лет одним из победителей всесоюзного конкурса, Эрнст был принят в среднюю художественную школу при Академии искусств в Ленинграде на полное государственное обеспечение. В Самарканде, куда школа эвакуировалась в годы войны, Эрнст тяжело переболел тифом. Выздоровев, он добавил себе годы и отправился добровольцем на войну. С 1943 г., после окончания военного училища в Кушке, юный лейтенант с боями прошел через всю Украину до Австрии. Был контужен, несколько раз ранен, последнее ранение было очень тяжелым. Разрывная пуля раздробила грудную клетку, травмировала позвоночник и внутренние органы. Эрнст пережил клиническую смерть, даже был «посмертно награжден орденом "Красной Звезды"», но в госпитале его выходила старая нянька.

С войны Неизвестный вернулся героем и инвалидом. Преподавал рисование в суворовском училище (1945–1946 гг.).

Затем семь лет учился в Рижской академии художеств и Московском институте им. Сурикова. Он был примерным, многообещающим и талантливым студентом. Его работа – неоклассический женский торс, выполненная на третьем курсе, получила международную медаль и была приобретена Третьяковкой, а «Строитель Кремля Федор Конь» (5-й курс) – была выдвинута на Сталинскую премию и куплена Русским музеем. И только близкие друзья, создавшие с Эрнстом группу «катакомбной культуры», знали его как начинающего мастера конструктивистской скульптуры, работающего в стиле модерн. Работы Малевича, Филонова, Кандинского и Татлина были его второй Академией. От абстракционизма молодой скульптор меньше всего взял «внешнее», но он ухватил суть – ритм, движение и внутреннее напряжение.

Ставший в 1955 г. членом Союза художников СССР, Неизвестный выпадал из общепринятой гладкости соцреализма, а в период хрущевской «оттепели» открыто отказался создавать работы в стиле «девушки с веслом» или «юноши с отбойным молотком». Эрнст работал в экспериментальной манере. Как художник, он был неуправляем идеологическими доктринами и, хотя не выступал против государственной политики, сразу стал «отступником и предателем социалистических идеалов».

В скульптурных циклах «Война это», «Концлагерь» нет внешней красоты подвига и слезливости гибели. Искаженные, изуродованные войной человеческие фигуры и машины мучаются в боли и агонии. Все работы динамичны и глубоко символичны. Неизвестный был победителем открытых конкурсов на создание монументов в честь воссоединения Украины и России (1954 г.) и мемориала Победы в Великой Отечественной войне (1959 г.). Но его проекты не осуществлялись, а идеи присваивались более именитыми мастерами.

Международный фестиваль молодежи и студентов в Москве принес Эрнсту сразу три высших награды за гранитные скульптуры: золото – за «Землю» («Природа»), серебро – за «Мулатку» и бронзу – за «Женский торс». Все медали ему «не могли» дать, и скульптор снял с выставки «Землю», которую впоследствии А. Н. Косыгин подарил президенту Финляндии Урхо Кекконену. Но за год до этого успеха Неизвестный был выселен из Москвы и изгнан из Союза художников «за ревизионизм». Он работал в Свердловске в литейном цехе, начал пить, впал в глубокую депрессию. Видение «Древа жизни» стало поворотным моментом в тот трудный период непонимания. Эта идея так захватила художника, что над ее реальным воплощением он работает на протяжении всей жизни.

Но несмотря на все продолжающуюся опалу, Неизвестный становится знаменит вначале в СССР, а затем и на Западе. В своих скульптурах он философски напряженно соединяет человека и созданную им «вторую природу» – науку, машины, технологию (серия «Гигантомахия»). Художник мыслит масштабно и монументально и с таким же размахом отстаивает свое право творить не «как надо», а «как хочу». Его дискуссия с Н. С. Хрущевым на выставке модернистского искусства в Манеже (1962 г.) обсуждалась миллионами. Никита Сергеевич внутренне симпатизировал Неизвестному, но понять до конца его искусства не смог или не захотел, как не мог повернуть вспять идеологическую машину. Но по его завещанию именно Неизвестный создал надгробный памятник Хрущеву (1974 г.) на Новодевичьем кладбище, символическими контрастами подчеркнув противоречивость его правления.

В 1962 г. была создана скульптура «Пророк», оживившая в пластике любимое художником стихотворение Пушкина. Неизвестный до сих пор считает, что шестикрылый серафим – «лучший скульптор», потому что сумел человеческое «трепетное сердце» заменить «пылающим огнем».

В годы «прозябания» Эрнст работал каменщиком, формовщиком, грузчиком. Часто он с трудом сводил концы с концами, ведь скульптура – искусство не только трудоемкое, но и очень дорогостоящее. Но даже испытывая постоянное давление и саботаж, Неизвестный устанавливает в Югославии монументальные скульптуры «Кентавр» и «Каменные слезы» (1965 г.), создает 150-метровый декоративный рельеф «Прометей» в пионерском лагере «Артек», работает над серией рисунков и гравюр к «Аду» и «Маленьким произведениям» Данте, иллюстрирует «Преступление и наказание» своего любимого писателя Ф. М. Достоевского (1970 г.). Его работы экспонируются в Музеях современного искусства в Белграде (1965 г.), Вене (1966 г.), в парижской галерее Ламбер (1966 г.), в шведской галерее Астли (1969 г.), в Музее современного искусства в Париже и на Выставке произведений ветеранов Великой Отечественной войны (1970 г.). Тайно переправленный скульптором на международный конкурс проект памятника для Асуанской плотины (1969 г.) был признан лучшим. 85-метровый «Цветок Лотоса», символизирующий жизнь, расцвел в Египте. Отмахнуться от такого успеха «советского искусства» было уже невозможно.

Неизвестного вновь ввели в члены Союза художников. После выставки в Польше (1973 г.) серии скульптур «Распятие» в собрании папы Иоанна Павла I («Большое распятие» приобретено

Музеем Ватикана в 1974 г.) скульптор стал «невыездным». Но благодаря Косыгину, Капице, Ландау Неизвестный получал большие заказы на оформление общественных и научных зданий: декоративный (970 м2) рельеф для Института электроники и технологий (самый большой в мире), скульптурный монумент «Полет» для Института легких сплавов, архитектурный фасад здания ЦК партии в Ашхабаде. Если бы общество принимало его творчество, а бюрократы не вставляли палки в колеса и дали Неизвестному просто спокойно работать, по его собственному признанию, он никогда бы не покинул страну. *«Я* не бунтарь, я – персоналист, и поэтому на меня смотрели как на бунтаря; правительство требовало от меня послушания, интеллигенция – прогресса, молодежь – модерна». А художник просто хотел творить так, как видел и чувствовал он сам.

В мае 1976 г. при поддержке канцлера Австрии Б. Крайского Неизвестный эмигрировал. В Москве остались жена Дина Мухина (известная керамистка), дочь Ольга, друзья. Год Эрнст Иосифович жил и работал в Цюрихе, затем переехал в Нью-Йорк. В 50 лет ему пришлось учиться жить по другим законам. На своем опыте он убедился, что если в СССР искусство – это идеология, то на Западе – бизнес. Но в творчестве он остался самим собой – художником-философом. Свой экспансивный, щедрый, «вулканически продуктивный» дар Неизвестный посвятил воплощению прекрасных замыслов: бронзовый портрет Д. Шостаковича украсил Центр Кеннеди в Вашингтоне (1976 г.); «Новая статуя Свободы» установлена на Тайване (1988 г.). Работы Неизвестного покупаются частными коллекциями и музеями мира по баснословным ценам (от 4 до 30 тысяч долларов). И это не мода, это – понимание.

«Художник имеет право быть понятым… Быть непонятым для художника всегда трагедия», – пишет Неизвестный. В своих философско-искусствоведческих работах, на лекциях в университетах США он рассказывает о собственной творческой лаборатории, о своем видении реальности. Скульптор ссылается на Эмпедокла, в теории которого все части тела родились отдельно друг от друга. Стремясь соединиться в единое целое, они на первых порах срослись нелепо, негармонично. Затем все установилось анатомически цельно и целесообразно, приобрело многознаковость, как египетские символы. Кентавры в работах Неизвестного стали человеко-машинами, тогда как в Древней Греции были человеко-кони. Превращение лица в маску также древняя традиция многих народов, так как маска и кукла более выразительны и запоминаемы, чем человек. Рассеченные, изувеченные, исковерканные люди – это не стремление разрушить

человеческую суть, а желание исследователя показать их бесконечность. Скульптуры Неизвестного – это бесконечный синтез: человек – природа – «вторая природа» (наука и технология). Незакрепощенное догмами воображение органично соединяет, казалось бы, несоединимое, делает его благородным, осмысленным и величественным. Мастер понимает, что скульптура напряжена только «от воли духовных переживаний скульптора» и поэтому заряжает свои работы драматизмом формы и глубинным символизмом. Скульптуры Неизвестного надо не просто смотреть, в них надо проникать, разбираться, «вчитываться, как в интеллектуальный и чувственный философский трактат».

Неизвестный стал еще одним русским художником-авангардистом, которого вначале признал Запад и только потом – Россия. Но в последнее время многое меняется в восприятии его творчества и на родине.

Вскоре перед зданием мэрии Москвы на Новом Арбате будет «посажено» то самое «Древо жизни», над моделью которого Неизвестный трудится с 1956 г. Замысел поражает не размером монументального сооружения, а философским и символичным подтекстом и продуманностью. «Древо жизни» – это здание музея и одновременно многокомпозиционная скульптура. Названа она «древом» потому, что произрастает из семи корней – семи смертных грехов человека. Надземная крона «древа» – «сердце» и «крест» (по Библии все три слова – синонимы) – образована из семи 150-метровых лент Мебиуса, окрашенных в цвета спектра. Многочисленные поверхности лент будут заполнены барельефами и скульптурами. Посетитель, рассматривая стенды с экспонатами, как бы сам становится частью «древа». Архитектурно-скульптурная композиция в основе своей посвящена творчеству человека, в котором искусство через духовное соединяется с современной наукой и технологией, – «Вера и Знание».

Неизвестный по-прежнему живет и работает в Нью-Йорке. У него собственная огромная студия и большой дом на престижном острове Шелтер, квартира в Швеции и студия в Швейцарии.

В Уттерсберге (Швеция) открыт музей с его работами. Свою вторую жену, Анну, Эрнст Иосифович считает идеалом женщины. Она ведет все его дела и является директором студии. Неизвестный достиг благосостояния и всемирного признания своего искусства, но с завидным для его лет темпераментом продолжает работать. Его изящные статуэтки с гордостью держат в руках победители премий «ТЭФИ» и «Триумф». Он плодотворно работает как иллюстратор (сочинения Беккета, 1992 г.; «Достоевский и канун XXI века», 1989 г.; «Книга Екклесиаста»,

1998 г.; «Книга Иова», 1999 г.; книга «Пророки» – в работе; стихотворный сборник своей матери Б. Дижур «Тень души», 1990 г.). Во многих странах издаются эссе Неизвестного по теории искусства. В настоящее время Эрнст Иосифович отказался от преподавательской деятельности, полностью посвятив себя творчеству.

Бывший гражданин СССР, он с болью вспоминает годы гонений, но зла на свою страну не держит. Среди наиболее значительных работ последнего десятилетия – монумент жертвам Холокоста в Риге, 1989 г.; памятник Сахарову в Москве, 1990 г.; проект мемориалов жертвам сталинских репрессий в Екатеринбурге, Воркуте, Магадане, 1991 г.; памятники «Исход и возвращение» в Элисте, 1996 г., и «Возрождение» в Москве, 2000 г. В возведенный в Магадане монумент «Маска скорби» (1996 г.) скульптор вложил не только свой талант, но и весь гонорар – один миллион долларов.

Для Неизвестного важнее всего созидать и быть понятым. Его искусство отражает «полное безумие» нашего времени, монументально перечеркивает «простодушную серость будней», заставляет задуматься над тем, чего может достичь «песчинка»-человек в огромном живом организме общества.

НЕСТЕРОВ МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ (род. 31.05.1862 г. – ум. 18.10.1942 г.)

Выдающийся русский живописец, создатель поэтических религиозных образов, большой мастер портрета, монументальной храмовой живописи.

Обладатель Государственной премии СССР (1941 г.), звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1942 г.).

Автор книги воспоминаний «Давние дни» (1942 г.).

«В художестве, в темах своих картин, в их настроениях, в ландшафтах и образах я находил «тихую заводь», где отдыхал сам и, быть может, давал отдых тем, кто его искал. Беспокойный человек думал найти покой в своих картинах, столь не похожих на него самого», – такими строчками подписал Михаил Васильевич Нестеров один из своих рисунков. Эти слова наилучшим образом характеризуют связь между жизнью русского художника и искусством, которому он посвятил 65 лет из 80 прожитых. Трудно представить, что эти спокойные, светлые картины, дающие зрителю ощущение легкой грусти и умиротворения, написал человек, наделенный большим

темпераментом, в чьей жизни «до последних дней трепетал пульс увлечения, порыва, страсти».

Родился будущий художник в Уфе. Отец его, Василий Иванович Нестеров, был купцом, мать, Мария Михайловна Ростовцева, также происходила из старинного купеческого рода. Из двенадцати детей, родившихся в их семье, в живых остались только двое – дочь Александра и сын Михаил, да и того в двухлетнем возрасте едва спасли от смерти, настолько слабым и болезненным он был. Когда мальчику исполнилось 12 лет, отец, желавший видеть сына инженером-механиком, привез его в Москву и определил в реальное училище К. П. Вознесенского. Вскоре у озорного и непоседливого мальчишки заметили явный художественный дар и порекомендовали поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

В училище юному Нестерову посчастливилось обучаться у прекрасных мастеров – Е. С. Сорокина и В. Г. Перова. Последний, один из самых любимых педагогов Нестерова, подвел его к художнику А. А. Иванову, перед которым он, по собственному признанию, «как ученик перед недостижимым учителем, благоговел всю жизнь». Творчество его, в особенности картина «Явление Христа народу», оказало необычайное влияние на Михаила Нестерова.

С 1880 г. молодой художник обучался в Петербургской академии художеств, но три года учебы там привели его к полнейшему разочарованию. Тем не менее время, прожитое в Петербурге, не прошло даром – огромную часть его Нестеров проводил в Эрмитаже, изучая творчество великих мастеров. «Жизнь в Эрмитаже мне нравилась все больше и больше, а академия все меньше и меньше. Эрмитаж, его дух, стиль возвышали мое сознание», – вспоминал художник. Весной 1882 г., перед самой смертью В. Г. Перова, он вернулся в Москву, а осенью вновь поступил в Училище живописи.

Вскоре Нестеров обрел первую и, по словам художника, «самую истинную» любовь, которую испытал за всю жизнь. С Машей Мартыновской он встретился летом 1883 г., когда приехал к родителям, в Уфу. «Смотря на нее, – писал об этой встрече Михаил много лет спустя, – мне казалось, что я давно-давно, еще, быть может, до рождения, ее знал, видел. Такое близкое что-то было в ней. Лицо цветущее, глаза небольшие, карие, не то насмешливые, не то шаловливые… Какое милое, неотразимое лицо, говорил я себе, не имея сил отойти от незнакомки». Это событие было так волнующе для художника, что тогда же, в 1883 г., он запечатлел его в милом рисунке «Первая встреча», который стал лучшей из его ранних работ. С этого момента в

рисунках, эскизах, этюдах и картинах художника впервые возникает женский образ.

Бодрым, жаждущим творить вернулся молодой художник в Москву, и только разлука с любимой девушкой омрачала его приподнятое настроение. «Необузданной натурой юноши безраздельно владеют два чувства, две страсти: любовь к искусству и любовь к женщине, причем первая все-таки доминирует», – писала позднее старшая дочь художника О. М. Шретер под впечатлением переписки отца и матери. В августе 1885 г. «без благословения» и вопреки воле родителей жениха М. Нестеров и М. Мартыновская обвенчались. Жили они бедно, снимая дешевую комнату на окраине, но художник как мог старался прокормить себя и жену – работал иллюстратором для журналов, расписывал дома. В это время Нестеров написал картины «На Москве», «Веселая история» и «До государя челобитчики» (за последнюю он получил большую серебряную медаль и звание «классного художника»). Когда в семье родилась дочь Ольга, Михаил назвал этот день «самым счастливым днем в моей жизни».

Но счастье, «такое недавнее, такое огромное, такое невероятное», ушло слишком быстро – горячо любимая жена умерла через сутки после родов. Тяжело переживая эту утрату, Нестеров стал искать милый образ любимой в искусстве. Художник по памяти написал большой портрет Маши в подвенечном платье, нарисовал несколько эскизов, изображающих ее уже больной, умирающей. Незабвенные черты отразились и в пушкинских образах, которые Нестеров создал, иллюстрируя сочинения любимого поэта: в царевне из «Сказки о семи богатырях», в царице из «Сказки о царе Салтане», в Маше Троекуровой из «Дубровского». В образе «Равноапостольной княгини Ольги», который художник считал своей удачей, также проступает облик Марии Мартыновской. «Образ ее не оставлял меня. Везде я видел ее черты, ее улыбку… Тогда же (1887 г.) у меня явилась мысль написать свою «Христову невесту» с лицом Маши. С каким хорошим чувством писал я эту "картину-воспоминание"», – рассказывал Нестеров. «Христова невеста» удивляет совершенно новой для художника нежной, прозрачной иссиня-зеленой мягкой гаммой красок, которая приходит на смену прежней «суховатой черноте». В этой, написанной с глубоким чувством картине-элегии, Нестерову удалось создать новый поэтический образ – «насквозь русский и глубоко народный». Подобно Тургеневу, открывшему свой образ женщины в литературе, художник создал живописный облик «нестеровской девушки». По его словам, именно с «Христовой невесты» в нем

развилось нечто «цельное, определенное», давшее ему свое «лицо». Живописец утверждал, что без этой картины и без всего, что с нею пережито, «не было бы того художника, имя которому «Нестеров», не написал бы этот Нестеров ни «Пустынника», ни «Отрока Варфоломея», не было бы в Русском музее «Великого пострига», «Дмитрия Царевича», не существовало бы и большой картины «Душа народа» и двух-трех моих портретов, кои автор считает лучшими характеристиками из всех им написанных».

«Пустынник» (1889 г.), одна из замечательных и значимых работ художника, была его первой картиной, попавшей на Передвижную выставку. Это полотно стало настоящим событием, удивило зрителей, художников и критиков не только ощущением исходящей от него «тихой, светлой грусти», но и новизной затронутой в нем темы ухода от мирской суеты. Изображенный на нем старец в лаптях и монашеской одежде восхищает своей простотой и умиротворенностью. В. М. Васнецов писал о «Пустыннике»: «Такой серьезной и крупной картины я, по правде, и не ждал… В самом пустыннике найдена такая теплая и глубокая черточка умиротворенного человека. Порадовался-порадовался за Нестерова. Написана и нарисована фигура прекрасно, и пейзаж тоже прекрасный – вполне тихий и пустынный… Вообще от картины веет удивительным душевным теплом». Одобрили картину и другие художники – современники Нестерова – Левитан, Архипов, Суриков, с которыми он дружил и чьим мнением очень дорожил.

Полотно приобрел знаменитый собиратель национальной галереи П. М. Третьяков. На полученные деньги М. Нестеров совершил свою первую поездку за границу, посетив сокровищницы мировой живописи – Венецию, Рим, Флоренцию, Падую, Париж. В Италии, искренне увлеченный увиденным, художник снова почувствовал себя счастливым. «Тут все и сразу мне показалось близким, дорогим и любезным сердцу, – писал он. – Я мчался, как опьяненный, не отрываясь от окна… Туда, где жили и творили Тинторетто, Веронез, Тициано Вечеллио. Мог ли я думать, переживая мое страшное горе в мае 1886 г., что через два года смогу быть так радостен, счастлив?» Удивительно, но ни одна чужая страна, где побывал художник, включая Францию, Германию, Австрию, Турцию, Грецию, Польшу, не произвела на него такого впечатления, как Италия. «Природа и великое прошлое Италии имеют в себе дивные красоты. Меня не интересует мир античный, но эпоха Возрождения поистине колоссальна в своем творчестве… Теперь пришла наша пора, и нужно только любить и верить в Россию, и о ней заговорит вся вселенная…» – писал Нестеров. Ни одна другая страна мира, за

исключением Италии, не нашла прямого отражения в творчестве живописца. К ней же свою любовь Нестеров выразил в «итальянских» этюдах.

Вернувшись в 1889 г. на родину, Нестеров приступил к работе над картиной «Видение отроку Варфоломею», зарисовки к которой сделал еще на Капри. Это полотно открывает цикл, посвященный Сергию Радонежскому, служившему для художника идеалом мудрости и высокой, духовной красоты. Но на Восемнадцатой передвижной выставке «Отрок Варфоломей» вызвал не только удивленное восхищение, но и множество споров и даже обвинений. «…Она произвела прямо ошеломляющее действие и одних привела в самое искреннее негодование, других в полное недоумение, третьих, наконец, в глубокий и нескрываемый восторг», – говорил С. Глаголь о картине. С молодых лет до последних дней жизни М. В. Нестеров считал «Видение» своим лучшим и любимым произведением, в котором наиболее полно и совершенно отразился его художественный идеал. «Жить буду не я. Жить будет «Отрок Варфоломей», – говорил живописец. – Вот если через тридцать, через пятьдесят лет после моей смерти он еще будет что-то говорить людям – значит, он живой, значит, жив и я».

В 1896 г. художник написал еще одну картину из цикла о Сергии Радонежском – триптих «Труды преподобного Сергия», а в 1897 г. окончательно завершил «Юность Сергия», над которой трудился три года. Но к любимому образу он возвращался на протяжении всей своей жизни. «Я писал жизнь хорошего русского человека XIV века, лучшего человека древних лет Руси, чуткого к природе и ее красоте, по-своему любившего родину и по-своему стремившегося к правде», – говорил художник.

После смерти Третьякова, в котором художник видел «искреннего, серьезного и неизменного друга искусства», по его примеру он замыслил основать в родной Уфе художественную галерею и передал в дар городу из своего собрания свыше 100 произведений художников-современников и свыше 30 своих собственных работ. Война 1914 г. помешала созданию галереи, и коллекция была передана Уфимскому государственному музею, где хранится до сих пор.

Более 22 лет своей жизни и огромного труда посвятил М. Нестеров иконам и церковным росписям. Он сам расписал храм в Абастумане, церковь в Новой Чартории и храм Марфо-Мариинской обители в Москве. Участие подлинного живописца в подобных работах считалось в те годы как бы «несообразным с достоинством художника», и по суждению многих, работа в храмах была областью богомазов-ремесленников. Это мнение

бытовало, несмотря на то что в росписи храмов и соборов принимали участие удивительные творцы – Брюллов, Суриков, Васнецов и др.

В 1890 г. по приглашению А. Прахова Нестеров приехал в Киев, чтобы вместе с В. Васнецовым принять участие в росписи Владимирского собора. В этой работе художник видел воплощение мечты о «русском Ренессансе», о возрождении «давно забытого искусства Андреев Рублевых и Дионисиев». Последнюю работу для церкви Михаил Нестеров исполнил в 1913 г., расписывая образа в Троицком соборе в Сумах (бывшей Харьковской губернии). За свои церковные работы художник не раз подвергался несправедливым нападкам, что больно задевало его. «Успех, – обвинял Нестерова Бенуа, – толкает его на скользкий для истинного художника путь официальной церковной живописи». А требовательный и взыскательный к себе и своему искусству Нестеров часто думал о том, что же составляет его настоящее дело – станковая картина или фреска, икона. «Как знать… – писал он, – может, Бенуа и прав, может, мои образа и впрямь меня «съели», быть может, мое «призвание» не образа, а картины – живые люди, живая природа, пропущенная через мое чувство, словом, поэтизированный реализм». Нет сомнений в том, что образа не «съели» дарования Нестерова, напротив, во многих из них его дар обнаружился «с неоспоримой очевидностью». И все же у художника медленно созревало решение отказаться от храмовой живописи. Свой окончательный отход от стенописи он завершил созданием монументальной картины «Душа народа».

В 1893 г. Нестеров отправился по так называемому «византийскому маршруту», посетив Константинополь, Афины, Палермо, Монреаль, Рим, Флоренцию, Венецию, Равенну. В путешествии художник пристально изучал древнехристианское, византийское и итальянское искусство, отражая свои впечатления в письмах и альбомах. След этого путешествия сказался и в картине «Чудо», в которой он оказался «ближе, чем когда-либо, к английским прерафаэлитам и Пювис де Шаванну». Над этим полотном, имевшим успех на всемирных выставках Мюнхена, Дюссельдорфа, Парижа, Нестеров с перерывами работал 27 лет. К сожалению, картина была уничтожена создателем, как и некоторые другие полотна, которые он считал своими неудачными «нелюбимыми детищами».

В 1901 г. Нестеров приступил к осуществлению мечты о создании «большой» картины, в которой надеялся подвести итоги своих «лучших помыслов, лучшей части самого себя». Ею стала «Святая Русь», этюды к которой художник писал в Соловецком

монастыре. С этим удивительным полотном связаны большие перемены и в личной жизни М. Нестерова. Во время киевского показа «Святой Руси» художник познакомился с красивой молодой девушкой Екатериной Васильевой, которая вскоре стала его женой, а затем матерью двух дочерей и сына.

В 1907 г. уже прославленный «художник картины, иконы и стенописи» дебютировал как портретист. К сожалению, представленные на персональной выставке портреты Я. Станиславского, княгини Н. Г. Яшвиль, «Портрет жены» и «Портрет дочери художника» критики не оценили по достоинству, хотя эти работы имели важное значение в творчестве Нестерова. В 1917 г. появились «Философы» – своеобразный двойной портрет П. Флоренского и С. Булгакова. Этим полотном живописец был очень доволен, что случалось с ним крайне редко. Над портретами П. Корина, В. Васнецова, А. Северцева, своих близких и родных художник работал в 20-е гг., после возвращения с Кавказа, где проживал с 1917 г. Одной из лучших работ тех лет является портрет младшей дочери – «Девушка у пруда». Хотя художник часто повторял: «Нет, я не портретист», но именно в его наиболее известных портретах – издателя В. Черткова, хирурга С. Юдина, академика И. Павлова, скульптора И. Шадра, врача-друга Е. Разумовой, артистки Большого театра К. Держинской – проявилась еще одна грань яркого дарования этого талантливого человека. Страстный любитель музыки, и особенно оперы, М. В. Нестеров с особым чувством писал портрет певицы Держинской. Он высоко ценил ее вокальное мастерство, равно как и талант Шаляпина и Собинова, с которыми находился в дружеских отношениях.

В 1941 г., когда началась Великая Отечественная война, Нестеров написал портрет А. Щусева – одну из последних своих работ. В тяжелую пору 1942 г. вышла в свет книга художника «Давние дни», над которой он трудился с конца 30-х гг. Это событие для восьмидесятилетнего уже больного мастера стало самой большой радостью в эти трудные дни. Всю свою долгую жизнь Нестеров считал звание художника высочайшим из всех возможных. «Не многие имеют на него право, – говорил он. – Ничего бы я так не хотел, как заслужить это звание, чтоб на моей могиле по праву было написано: художник Нестеров». Без сомнения, это звание Михаил Васильевич, целиком посвятивший себя тому, чтобы творить «для всех, кто ищет тепла и света от искусства, как от солнца», заслужил по праву. На его могильной плите сделана та самая «краткая, простая, но правдивая и мудрая в своей простоте» надпись: «ХУДОЖНИК МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ НЕСТЕРОВ».

ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА АННА ПЕТРОВНА (род. 5.05.1871 г. – ум. 5.05.1955 г.)

Известная русская художница-график, мастер акварели, портрета, живописи; большой мастер гравюры на дереве – ксилографии, создательница ее новой отрасли в России – цветной гравюры.

Обладатель почетных наград: ордена Трудового Красного Знамени (1951 г.), звания народного художника РСФСР (1946 г.).

Действительный член Академии художеств СССР (1949 г.).

Автор трех томов «Автобиографических записок» (1935, 1945, 1951 гг.)

«Отдаться искусству – это все равно, что взять на себя подвиг, и человек, посвятивший себя ему, должен от многого в жизни отказаться, чтобы сохранить свежесть ума и чувства для творческой работы», – таким представляла себе предназначение художника А. П. Остроумова-Лебедева.

Анна, вторая дочь высокопоставленного чиновника Петра Ивановича Остроумова, родилась в Петербурге, куда за полгода до этого события семья переехала из Варшавы. Этой резкой

сменой климата доктора объясняли слабость и хрупкое здоровье ребенка, и мама, Мария Клементьевна, урожденная Чехович, потратила много сил и времени, чтобы вырастить Аню такой же крепкой, как и пятерых ее братьев и сестер. На всю жизнь оставил след в душе девочки пережитый в пятилетнем возрасте ночной пожар. Потрясение было настолько сильным, что до конца своих дней Анна Петровна испытывала его последствия: приступы непонятной тоски, депрессии, меланхолии, а «в минуты напряженной работы или сильных духовных подъемов – болезненные явления галлюцинаций».

После окончания гимназии в 1889 г. и начальной рисовальной школы барона А. Л. Штиглица, где юная художница училась по вечерам в течение трех зим, Остроумова перешла в Центральное училище той же школы. Там полагалось, кроме обязательных живописи и рисования выбрать еще какое-нибудь прикладное искусство. Таким, между прочим, считалась гравюра на дереве. Анна, с раннего детства любившая вырезать азбуку или несложный орнамент на ольховом полене, конечно же, выбрала ее. Преподавателем этой дисциплины был один из самых замечательных русских граверов профессор В. В. Матэ. Обладавшая исключительным талантом к гравюре, постоянно поощряемая учителем, девушка тем не менее вскоре сбежала «от скуки и тоски» копирования чужих работ, а, поступив в 1892 г. в Академию художеств, с увлечением занялась живописью. Попала Остроумова в мастерскую И. Е. Репина, который заложил основу «крепкого, здорового реализма» в своих подопечных, но не сумел научить их «ремеслу», «не давал настоящей школы с твердыми принципами искусства, с глубоким знанием техники».

Девять десятых помыслов юной Анны были направлены в сторону творчества. Наверное, поэтому, увидев осенью 1895 г. первый раз своего двоюродного брата Сережу Лебедева, приехавшего из Варшавы, девушка не почувствовала, что в нем судьба послала ей человека, с которым она проживет «всю жизнь в тесном общении, отдав ему свое сердце навсегда и безраздельно…»

Надо отметить, что все годы обучения прошли для Остроумовой под знаком неуверенности в своих способностях. Не находя поддержки в семье, она много раз принимала решение бросить рисование, но, однажды пробудившись, творческие силы толкали ее вперед: «Не теряй времени, береги минуты, работай, работай». Несмотря на все старания, результаты усилий не приносили художнице удовлетворения, и в начале 1898 г. у нее впервые появились мысли о поездке за границу. С благословения Репина и при содействии родных Остроумова в ноябре того же

года отправилась в Париж, где вскоре поступила в мастерскую художника Дж. Уистлера, американца по происхождению, величайшего европейского мастера, знатока и ценителя японского искусства. Вот тут-то и всплыли недостатки академического преподавания. Взглянув на первый же этюд начинающей художницы, Уистлер воскликнул: «Вы совсем безграмотны! Где вы учились?» И Анна поняла, что здесь она получит ту школу, которой ей так недоставало. Вся отдавшись мысли «приобрести, понять, усвоить что-то определенное, осязательное, твердое», молодая женщина принялась за работу. Через полгода, уезжая в Америку, мастер позвал

Остроумову с собой: «Вы исключительно одарены, но вы мало, слишком мало у меня учились…» Анна отказалась, не сознавая тогда всей значимости отвергнутой ею помощи столь выдающегося художника. Больше они не виделись.

И еще одна судьбоносная встреча состоялась у Анны Петровны в Париже – это знакомство, переросшее в многолетнюю дружбу, с членами кружка А. Н. Бенуа. Художники Л. С. Бакст и К. А. Сомов, музыкант В. Ф. Нувель, литератор А. П. Нурок впоследствии образовали ядро редакции журнала «Мир искусства» и его выставок. А пока они с удовольствием собирались вместе, подолгу разговаривали, страстно спорили. Эти люди до самозабвения любили искусство и зажигали в других такую же любовь к нему! Через много лет после этой первой встречи, уже зрелой и признанной художницей Анна писала Бенуа, что его дружба и внимание были для нее большим счастьем, особенно ощутимым потому, что оно «совпало со временем исканий и сомнений, когда художник из ученика должен стать художником-творцом».

Еще перед отъездом Остроумовой в Париж В. В. Матэ познакомил ее с творчеством итальянских мастеров цветной ксилографии и взял с нее клятву «работать и резать гравюру». Ее первыми самостоятельными шагами на этом поприще руководили парижские мастера братья Флориан, с готовностью показавшие молодой художнице технику печати, необходимые инструменты и бумагу. Увлечение старинными итальянскими и японскими граверами, пристальное изучение их произведений вдохновляло Анну «сказать новые слова и сделать новые шаги» в этом прекрасном искусстве, заново раскрыть его художественные возможности, сделать доступным людям.

Когда Анна Петровна в 1899 г. вернулась в Россию, она уже знала, в чем ее истинное призвание. Из мечтательной, самоуглубленной девушки, полной всяких сомнений и колебаний, она превратилась в человека с ясным, установившимся

миропониманием. Наконец-то она нашла себя! Увы, новое направление творчества Остроумовой осталось непонятым И. Е. Репиным, и Академию художеств она закончила под руководством В. В. Матэ. В 1900 г. художница выставила на конкурс 14 гравюр, четыре из которых были цветные. Две из них – «Луна» и «Дорожка» – элегичны и поэтичны. Две другие – «Финляндия с голубым небом» и «Финские озера» – строги и даже несколько суровы. Эти настроения стали в работах Остроумовой основными.

В зиму 1900–1901 гг. К. А. Сомов решил писать портрет Анны Петровны. В отличие от ее представления о себе как о человеке деятельном, энергичном, смешливом, Сомов изобразил «какую-то мечтательную, грустную фигуру». Портрет получился «серьезен и глубок» – именно таким увидел художник внутренний образ А. П. Остроумовой, да, наверное, он и соответствовал действительности.

Несколько последующих лет стали для Анны Петровны самыми напряженными и по работе, и по внутреннему росту. При поддержке и поощрении друзей из «Мира искусства» она пристально изучала и совершенствовала ремесло гравирования, старалась понять характер, природу ксилографии, искала новые приемы и способы. С детства влюбленная в северную столицу, художница заметила, что «невероятная сжатость выражения, немногословие, беспощадная определенность и четкость линий и, благодаря этому, сугубая острота и выразительность» – все то, что присуще графике вообще и деревянной гравюре в частности – как нельзя лучше отражает специфический стиль петербургской культуры. Остроумова абсолютно точно передала характер удивительного города. Графика – в его атмосфере, в белых ночах, в вычерченной архитектуре. Отныне и до конца своих дней художница станет певцом величия и строгой красоты Петербурга (циклы «Петербург», 1908–1910 гг.; «Павловск», 1922–1923 гг.; «Ленинград», 1930 г.; иллюстрации к книгам В. Я. Курбатова «Петербург», 1912 г. и Н. П. Анциферова «Душа Петербурга», 1920 г.).

Весной 1903 г. Анна с неудержимой силой и навсегда отдала свою глубокую любовь человеку, который уже давно молча стоял около нее, – будущему известному ученому, академику, изобретателю синтетического каучука, а тогда лаборанту химической лаборатории Петербургского университета Сереженьке – Сергею Васильевичу Лебедеву. Через два года они обвенчались, и не было в мире более внимательного, чуткого и снисходительного мужа. Обладая огромным творческим научным даром и врожденным художественным чутьем, он стал для своей

супруги не только главной опорой в ее работе, но и самым строгим и внимательным судьей. Медовый месяц молодожены провели в Финляндии, где Анна, пораженная красотой строгой северной природы, много рисовала. «Белой Розой севера зовут мрачные, молчаливые финны свою обожаемую страну. Такова она и есть!»

В 1906 г. измученная астмой Остроумова-Лебедева вместе с мужем выехала в Париж в надежде, что смена климата поправит ее здоровье. Припадки удушья повторялись лишь при известных условиях – при сильных запахах: сказывалось полученное художницей в 1902 г. свинцовое отравление, перешедшее в аллергию. Врачи запретили Анне Петровне работать масляными красками. Вначале это показалось ей огромным несчастьем, но с этим пришлось примириться. В 1907 г. она выставила только одну гравюру «Версаль в цвету» (1907 г.), зато много времени, сил и упорства потратила на овладение акварельной техникой, трудной, но очень увлекательной, требующей от мастера и сосредоточенности, и быстроты. Многие пейзажи Италии и Голландии, Испании, Франции и Крыма, явившиеся результатом многочисленных путешествий художницы, были исполнены акварелью: «Венеция. Большой канал» (1911 г.), «Амстердам. Рынок железа» (1913 г.), «Испания. Сеговия» (1914 г.), «Коктебель. Сюрю-Кая вечером» (1924 г.) и др.

Пятидесятой выставкой, на которой экспонировались произведения Остроумовой-Лебедевой, стала ее персональная, открывшаяся в Петрограде в 1916 г. К тому времени многие европейские музеи уже имели в своих коллекциях гравюры художницы, и только в России никто не торопился приобрести их для музейных собраний. И лишь в апреле того же года было положено начало графическому отделу в Государственном Русском музее и куплено несколько работ Анны Петровны. Зимой художница вырезала одну из самых больших своих гравюр – «Дворец Бирона и барки». Для фона наряду с деревянной доской она использовала линолеум. Необычное сочетание разных основ при печати дало неожиданный эффект: более темная и резкая штриховка линолеума заставила небо с тучами как бы жить отдельной жизнью, более суровой и напряженной. Не случайно современники увидели в этой гравюре образ грозного предреволюционного Петрограда.

Осенью 1918 г. Остроумова-Лебедева получила предложение преподавать живопись в Институте фотографии и фототехники, позже – в Академии художеств. Жизнь ее и Сергея Васильевича после Октябрьской революции 1917 г. «шла бурно, в напряженной работе и с большим радостным подъемом». Только за 1918 г.

Анна Петровна сделала около 35 акварелей Петрограда. Несколько из них – «Вид с Сампсоньевского моста», «Ветреный вечер», «Марсово поле и памятник Суворову» были приобретены Третьяковской галереей, а «Вид из лаборатории ранней весной», «Внутренний дворик» и «Статуя в Летнем саду» – Русским музеем.

20-е гг. для художницы – период поворота творчества к портретной живописи: ею сделаны 99 портретов карандашом и углем, акварелью, маслом. Среди них – «Портрет писателя Андрея Белого» (1924 г.), «Портрет М. А. Волошина» (1927 г.), несколько портретов академика С. В. Лебедева и др.

В конце лета 1928 г., чтобы снять нервное напряжение из-за тяжелой болезни мужа, Анна Петровна «заставила себя уйти мыслями и душой» в радостные и светлые воспоминания. Так родились ее «Автобиографические записки», основу которых составили дневники. В тот раз Сергей Васильевич выздоровел, но надвигалось ужасное событие… В одной из командировок он подхватил «сыпняк» (сыпной тиф) и, вернувшись домой, слег, чтобы больше не встать. С. В. Лебедев умер 2 мая 1934 г. вечером, во время грозы… С мужем Анна Петровна «похоронила свою лучшую половину».

Когда началась Великая Отечественная война, художнице шел семьдесят первый год. Она не покинула родной город, твердо решив «остаться на все страшное впереди». Требовалось исключительное мужество, чтобы в условиях блокадного Ленинграда продолжать работать… Но искусство, страстное желание творить всегда помогало этой хрупкой женщине выстоять. Когда кружилась от голода голова, когда руки нестерпимо болели от холода, когда умирали близкие, Анна Петровна говорила себе: «Не надо плакать. Это пустое дело. Надо работать…» В 1942–1943 гг. ею были исполнены несколько акварелей и цветных литографий – видов Ленинграда, гравюры «Мальчики удят рыбу», «Памятник Петру I», завершена работа над вторым томом «Записок». Гравюра Остроумовой-Лебедевой «Сфинкс» (1942 г.) украсила пригласительный билет на первое исполнение Седьмой симфонии Д. Шостаковича.

Смерть пришла к Анне Петровне в любимом ею Ленинграде. Но остались великолепные гравюры, тонкие и чарующие своим мастерством акварели – щедрый дар таланта Остроумовой-Лебедевой людям и прекрасный памятник ей самой, замечательной художнице и граверу.

ПЕРОВ ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ (род. 23.12.1833 г. – ум. 10.06.1882 г.)

Известный русский живописец, представитель критического реализма в искусстве, один из основателей передвижничества.

Профессор Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Автор книги «Рассказы художника».

История мировой живописи насчитывает многие тысячи произведений и многие сотни имен. Но только те художники, кому дано было сказать новое слово в искусстве, запечатлеть в своих творениях дух созвучной им эпохи, «возвышаются, подобно вершинам, над этой бесконечной горной грядой». К талантам такого рода принадлежит и Василий Григорьевич Перов. В картинах этого мастера, которого называют «суровым певцом скорби и гордости», – отражение извечных русских бед: нищеты, сиротства, бесправия. Все это было близко Василию Перову, окружало его с самых детских лет, когда он ездил с родителями по России.

Родился будущий художник в тихом снежном городке Тобольске. Его мать, юная вдова мещанина Иванова, и отец,

губернский прокурор барон Криденер, очень любили друг друга и свои чувства ни от кого не скрывали. Их Васенька появился на свет перед самым Рождеством в 1833 г. «Рожденному во грехе» ребенку дали фамилию трактирщика, согласившегося сыграть роль отца, и нарекли Василием Григорьевичем Васильевым. Прошло время, родители мальчика оформили свои отношения, но, к сожалению, к тому моменту в их жизни наступила пора гонений и лишений. Барон Криденер за дружбу с декабристами и связь с женщиной из мещанского сословия был сослан в Архангельск. Там он уволился с должности и, будучи разорен, нанялся управляющим имения в Нижегородскую губернию. До Арзамаса, куда переезжала семья, добирались долго и трудно. На возу с вещами – нехитрый скарб, книги и написанный еще в Тобольске портрет барона, человека упрямого, но честного и порядочного. Через несколько лет портрет, нуждающийся в реставрации, приедет «чинить» художник, и Вася, очарованный волшебством живописи, начнет рисовать.

Первое, что изобразил будущий художник, были буквы, которые он не писал, а именно рисовал. За красоту письма местный дьячок, учивший грамоте сына управляющего, прозвал Васю Перовым: «Ах, Перов, ну как же красиво!» Под этой фамилией и прославился живописец много лет спустя.

От заезжего художника, реставрировавшего портрет отца, Василий узнал об Арзамасской художественной школе Ступина, куда затем и поступил. Как и большинство училищ, существовавших в глухое время николаевского царствования, она отличалась жесткой системой обучения. Василию пришлось там нелегко, но учился он охотно, хотя и недолго. Оставив школу Ступина, начинающий художник отправился в Москву, где поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества. Годы учебы юноши были полны одиночества и отчаяния. Ему приходилось жить «из милости и на хлебах» у хозяйки приюта, с которой были знакомы его родители. Позже его поселил у себя учитель С. К. Зорянко, в доме которого было хотя и «строго, без нежничанья, да тепло, светло, разумно». Суровый педагог видел большое дарование у провинциального паренька, который стал его любимым учеником. Годы спустя, во времена своего профессорства в училище живописи, Василий Григорьевич тоже будет для своих воспитанников заботливым и внимательным учителем. «Перов сделался нашим общим любимцем в школе. Он скоро сошелся с учениками, вошел в нашу жизнь и наши интересы, – писал его любимый ученик М. Нестеров. – Не раз целыми часами беседовал Перов с приходившими к нему учениками, забывая при этом свою работу, а ученики после этих

бесед чувствовали, как перед ними шире раскрывается горизонт и как в душе их загоралась новая вера в искусство и в самого себя…»

В Московском училище молодой Перов учился не только у своих непосредственных учителей, но и у гениальных мастеров прошлого – Брюллова, Тропинина, Ван Дейка, копируя их полотна. В талантливо выполненной копии тропининского «Гитариста» Перов преподнес сюжет картины по-своему, чуть трагически, одновременно и повторяя тропининскую кротость, и восставая против нее. Эта же черта проступила и в юношеском автопортрете художника, созданном еще до поступления в училище. Худенький провинциал в старательно отглаженном сюртучке сжимает в руке маленькую тонкую кисточку. Рука его сильна и гибка, словно в ней не кисть, а оружие, а прищуренные глаза юного живописца смотрят печально и гордо. В этом раннем произведении отчетливо проявился «уже весь Перов» с его своеобразной палитрой, собственным стилем, манерой и тематикой.

Еще во время учебы, в 1862 г., Василий Перов женился на Елене Шейниц, племяннице профессора Рязанова. Но его семейное счастье длилось недолго. В 1867 г. художника постигло большое горе – сначала умерла жена, а потом двое старших детей, в живых остался только младший сын Владимир. Вторично Перов женился спустя пять лет после трагедии, в 1872 г.

По окончании Московского училища молодой живописец уехал в трехлетнюю заграничную командировку пенсионером Академии художеств. Однако вернулся домой раньше срока, выпросив на это разрешение у академического начальства. «… Написать картину совершенно невозможно… не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера, не зная типов народных, что составляют основу жанра…» – объяснял он. В истории Академии художеств подобный случай произошел впервые, ведь обычно пансионеры пытались продлить срок пребывания за границей. Но Василий Перов очень тосковал по родине, и, что особенно важно, он торопился выполнить поставленные перед самим собой задачи и стремился это делать именно в России.

Работы же, привезенные им из-за границы, напротив, свидетельствуют о том, что автор очень хорошо понял «и образ жизни, и характер, и народные типы в тех землях, где побывал». Одно из лучших заграничных полотен В. Перова – «Парижские тряпичники», написанное в голубовато-серой, романтической палитре, навевает воспоминания о прозе В. Гюго, творчество которого так любил художник. Отныне тема одиночества, сиротства, бедности стала перовской темой, а образы

обездоленных детей, стариков, городского люда – перовскими образами. Истоки же этой тематики, без сомнения, нужно искать в России, где в детские годы художника окружали нищие крестьяне в домотканых одеждах и приземистые деревенские избушки. Уже в ранних своих холстах – «Приезд станового на следствие», «Сельский крестный ход на Пасхе» и «Чаепитие в Мытищах близ Москвы» живописец изобразил сцены из бедной, горькой российской жизни. Героем дерзкой по тем временам картины «Приезд станового на следствие» (1857 г.), за которую художником была получена Большая серебряная медаль, он сделал «пойманного на порубке леса несчастного крестьянина». И с тех пор не проходило и года, чтобы не появлялись новые холсты художника, отражающие народные страдания и беды.

Почти сразу по возвращении из-за границы Василий Перов написал удивительную картину, без которой теперь невозможно представить русскую реалистическую живопись, – «Тройку». Написанная в характерной для него темной серо-коричневой гамме, она изображает троих детей, которые в зимнюю стужу тащат непосильную для себя ношу – обледенелую бочку с водой. В 1875 г. журнал «Пчела» опубликовал рассказ В. Г. Перова

«Тетушка Марья», в котором автор вспоминал о создании «Тройки» и о трагедии бедной женщины Марьи, потерявшей своего сына Васеньку, который послужил моделью ключевой фигуры картины. «Несколько лет тому назад я писал картину, в которой мне хотелось представить типичного мальчика… – писал художник. – Раз весной… я как-то бродил близ Тверской заставы… В стороне заметил старушку с мальчиком… Подойдя ближе к мальчику, я невольно был поражен тем типом, который так долго отыскивал… Я вызвался показать им место для ночлега. Мы пошли вместе. Старушка шла медленно, немного прихрамывая. Ее смиренная фигура с котомкой на плечах была очень симпатична… Придя в мастерскую, я показал им начатую картину и объяснил, в чем дело… Она подумала, подумала и, наконец, к моей великой радости, согласилась снять портрет с ее сына…» Спустя время тетушка Марья пришла к Василию Перову и, рыдая, рассказала, что ее милый Васенька умер от оспы. Распродав свои жалкие пожитки и скопив немного денег, женщина обратилась к художнику с просьбой «купить картину, где был списан ее сынок». «Дрожащими руками развязала она платок, где были завернуты ее сиротские деньги… – писал В. Перов. – Я объяснил ей, что картина теперь не моя… но посмотреть она может… Часов около девяти мы отправились к Третьякову… Приблизившись к картине, она остановилась, посмотрела на нее и, всплеснув руками, вскрикнула: «Батюшка ты

мой! Родной ты мой, вот и зубик-то твой выбитый!» – и с этими словами, как трава, подрезанная взмахом косца, повалилась на пол».

Вслед за «Тройкой» увидели свет и другие трагические холсты мастера – «Последний кабак у заставы» и «Проводы покойника». В этих бесхитростных, берущих за душу картинах автор снова отразил жизнь «могучей и обильной, великой и бессильной матушки Руси». «Что тут нарисовано, – писал Стасов о картине «Проводы покойника», – то всякий день происходит на тысяче концов России, только никакой прежний живописец этого не видал и не останавливался на этом». В отличие от академических живописцев, ищущих свое вдохновение «на Олимпе, в легендах и мифах далекого прошлого», Василий Перов находил темы для своих произведений в нищих деревеньках, на улицах Москвы, в кабаках и даже в городских мертвецких. Никогда прежде не осмеливались русские художники коснуться кистью того, что изображали полотна Перова и его единомышленников – Маковского, Прянишникова, Саврасова. Не случайно эти живописцы были первыми среди москвичей, кто откликнулся на призыв петербуржца Г. Мясоедова о создании Товарищества передвижных выставок. Московские художники не имели той блистательной академической выучки, какую давала живописцам Петербургская академия художеств, но из говорливой, торговой Москвы Россия, что называется, «была виднее». Москвичи Перов, Поленов, Суриков, Репин, Саврасов были гораздо ближе к народу и его невзгодам, чем их коллеги из «сиятельно холодной чиновной столицы». Горячий участник Товарищества передвижных выставок, Перов состоял в обществе до середины 70-х гг. Центром передвижничества в Москве стало Училище живописи, ваяния и зодчества, в котором к тому времени Перов был профессором. По инициативе художника и при его непосредственном участии устраивались ученические выставки, где представляли свои работы его ученики – М. Нестеров, А. Коровин, А. Архипов, Н. Касаткин, А. Рябушкин, продолжившие в будущем традиции идейного реалистического творчества. «В Московской школе живописи… все жило Перовым, дышало им, носило отпечаток его мысли, слов, деяний», – писал в книге «Давние дни» М. Нестеров. Авторитет В. Г. Перова среди учеников был поистине велик, как, впрочем, и среди художников и в целом интеллигенции. И. Н. Крамской называл его «папой московским» (по ассоциации с Папой Римским) и вспоминал, как волновался, когда «папа» вместе с И. И. Шишкиным пришел смотреть его «Майскую ночь».

В. Г. Перов был очень деликатным учителем, но упрямым,

требовательным и справедливым. Художнический талант, мировоззрение, образ жизни, характер и воля – это главное, на что он обращал внимание в своих воспитанниках и чего от них требовал. В последние годы жизни, уже задумав писать Пугачева, Перов ездил с учениками на Урал, затем побывал с ними на Украине. Художника связывала большая крепкая дружба с восхищавшейся им молодежью, но все же в последние годы жизни он был внутренне очень одинок, чувствовал отчуждение и непонимание коллег. В конце 70-х гг. В. Г. Перов покинул Товарищество передвижников, но до конца своих дней остался передвижником по духу. Соратники осудили Василия Перова за его отход от социальной темы в творчестве, считая, что под ударами жизни художник ушел от наболевших вопросов и обрел убежище в религиозной и исторической тематике. Не подходили под определение социально направленной живописи и ставшие уже хрестоматийной частью отечественной культуры «Птицелов», «Рыболов» и «Охотники на привале», написанные Перовым, и автору этого не простили. Живописец же хотел показать в этих картинах ту немаловажную сторону жизни человека, в которой проявляется его краткое, но счастливое единение с природой.

Особое место в творчестве В. Г. Перова занимает великолепная портретная галерея, созданию которой он посвятил целое десятилетие. Открывает серию великих портретов датированный 1870 г. автопортрет тридцатисемилетнего художника. В нем Василий Перов не приукрасил себя: как и у юноши 1851 г., правое ухо слегка торчит, кожа покрыта следами оспы, высокий лоб в морщинах, особенно заметна глубокая борозда между бровей – «знак постоянной душевной тревоги». В этой работе, как и в раннем автопортрете В. Г. Перова, необычайно остро ощущается «экстатический миг действия», «пружинная нервность, неожиданность». Впрочем, это характерно для всей живописи мастера. Все его полотна отличаются особой стилевой чертой: художник будто заставил на миг застыть своих персонажей, отчего картины кажутся «живыми», полными движения. Потому, наверное, было сказано о портретах Перова, что люди на них «живут и дышат». Портреты Достоевского, Островского, Тургенева, Аксакова, Майкова, Даля превосходны своей правдивостью. Создавая их, художник, возможно, не желал ничего более, чем изобразить людей такими, какими он их видел. Но, обладая необычайным талантом психолога, Василий Перов сделал эти портреты «чем-то куда более значительным». По словам искусствоведа А. Пистуновой, в его портретных работах «целое полотнище света, захватывающее детство героя, юность и даже саму смерть», и «все это остается в подтексте часа, когда

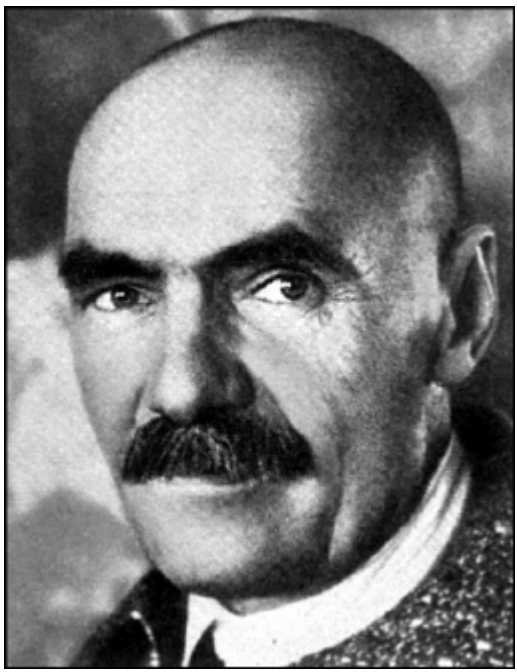
героя застал художник».

В конце своей жизни Перов вернулся к работе над одной из наиболее значимых своих картин – «Странник», написанной в 1870 г. Он фактически переписал полотно заново, изобразив на месте ссутулившегося под бременем жизни старца себя нынешнего – всеми покинутого, забытого, одинокого и больного. Во втором «Страннике» художник выразил все свои страдания, боль, отчаяние и горечь – все то, что ему пришлось пережить в последние годы. Эта картина, которую по праву можно назвать лучшим творением В. Г. Перова, критикой советского времени не признавалась вообще. В публикациях тех лет, посвященных творчеству художника, о ней зачастую даже не упоминалось. Тем не менее именно в «Страннике», проникнутом болью и страданиями одинокого художника, со всей полнотой и силой раскрылся его талант.

В последние годы жизни, уже будучи серьезно больным, Перов из жизнерадостного и веселого человека превратился в раздражительного и подозрительного. Он уничтожил многие из своих полотен, некоторые из них принимался переделывать, тем самым испортив их. В 1882 г. состояние здоровья В. Г. Перова резко ухудшилось. Жена художника, Елизавета Егоровна, самоотверженно ухаживала за больным, постоянно ободряя его. Она перечитала мужу массу книг, не давая ему много разговаривать. В. Г. Перов надеялся написать еще одну картину, но этому не суждено было сбыться. 6 октября 1882 г. художник тихо умер, словно заснул.

«Художник должен быть поэт, мечтатель, а главное – неусыпный труженик… Желающий быть художником должен сделаться полным фанатиком – человеком, живущим и питающимся одним искусством и только искусством», – сказал однажды В. Г. Перов. Таким фанатиком в лучшем смысле этого слова и был Василий Перов. Очень точно и образно эту мысль выразила А. Пистунова: «Все силы души своей отдал он искусству, оставив недолгому земному бытию только честь, волю, веру в будущее».

ПЕТРОВ-ВОДКИН КУЗЬМА СЕРГЕЕВИЧ (род. 05.11.1878 г. – ум. 15.02.1939 г.)



Известный русский художник-символист, мастер портрета и натюрморта, график, театральный художник, теоретик искусства и педагог. Профессор Ленинградской академии художеств, заслуженный деятель искусств РСФСР, председатель Ленинградского отделения Союза художников.

Член общества «Мир искусства».

Автор книг воспоминаний «Хлыновск», «Пространство Эвклида», «Самаркандия» (1928–1932 гг.).

«Живопись – не забава, не развлечение… – говорил К. С. Петров-Водкин. – Она умеет каким-то еще неизвестным мне образом расчищать хлам людского обихода, кристаллизовать волю и обезвреживать дурноту социальных взаимоотношений». Именно в этом он видел основную задачу изобразительного искусства.

Даже самые дотошные и педантичные искусствоведы не могут отнести творчество Петрова-Водкина к какой-либо

определенной школе. Этот художник-символист, который все свои ощущения и переживания жизни, современных ему событий выражал при помощи метафор, не был ни на кого похож.

Родился Кузьма Сергеевич в городке Хвалынске Саратовской губернии. Отец его, Сергей Федорович, был сапожником. Мать, Анна Пантелеевна, служила домработницей. «Помню, когда работа до завтрака закончена, мать сядет у раскрытого на террасу окна и уйдет в книгу… От нее я унаследовал запойное чтение моего детства и юности», – вспоминал художник. Его детством стала Волга, бесконечные баржи, шумная многоликая пристань. С малых лет он окунулся в атмосферу народного искусства. Сосед, ночной сторож, мастерски исполнявший лубочные картинки, был первым учителем Кузьмы, а следующим – иконописец «древнего обычая» Филипп Парфенович. В его мастерской парнишку больше всего поразили краски в баночках. Они были такими первозданно яркими, словно красовались одна перед другой. Именно тогда зародилась в Кузьме любовь к чистым сочным тонам. Но юноша не сразу посвятил себя изобразительному искусству. Работал в судоремонтных мастерских, дворником, маляром-вывесочником. Потом было увлечение литературой. Его оригинальной приключенческой повестью с авторскими рисунками «Аойя. Приключения Андрюши и Кати в воздухе, под землей и на земле» (1914 г.) зачитывались дети. А вот большинство пьес, повестей и рассказов молодого автора так и остались в рукописях. Но в конце концов тяга к изобразительному искусству в нем победила.

Первоначальное художественное образование Петров-Водкин получил в Самаре в классах живописи и рисования Бурова (1893 г.), затем учился в Петербургском училище Штиглица (1895–1897 гг.) и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897–1904 гг.). Любимым педагогом его был В. А. Серов, оказавший большое влияние на начинающего художника. Занятия тех лет были интересны и насыщены: днем рисовал, учился играть на скрипке; ночами – писал пьесы. Любимой девушке Кузьма рассказывал о законах физики, геометрии и астрономии. В годы обучения и до самой революции неимущему таланту материально помогали состоятельная любительница искусства Ю. И. Казарина и придворный архитектор и владелец петербургской мебельной фабрики Р. Ф. Мельцер. Последний также поддерживал все творческие начинания художника и снабжал его выгодными заказами.

Стремясь больше узнать, многому научиться, Петров-Водкин решил воочию увидеть и изучить живопись европейских мастеров. А так как средств меценатов на поездку за границу было недостаточно, он отправился туда на велосипеде.

В Мюнхене художник занимался в школе Ашбе, у Колоросси. И чем больше он учился у других, тем самобытнее становился его собственный, новаторский стиль. В ноябре 1906 г. во Франции Петров-Водкин познакомился с Маргаритой Иовановић, которая очень заинтересовалась его творчеством и захотела «понять загадки» художника. Вскоре она стала его женой.

Турция, Греция, Италия, Алжир, Пиренеи, Бретань – четыре года путешествий, знакомство со странами и музеями Петров-Водкин сопровождал непрерывной работой. По непосредственным парижским впечатлениям им было исполнено полотно «Кафе» (1907 г.). Поездка в Африку дала материал для целой серии произведений («Развалины Карфагена. Этюд», «Пустыня ночью», 1908 г.). Созданные работы художник представил на персональной выставке в 1909 г., которую после его возвращения на родину организовал журнал «Аполлон». Она имела успех.

Творчество художника тех лет было еще лишено собственного метода и живописной системы. Но в картине «Сон» (1910 г.) уже просматривалась ориентация на принципы монументальной стенной живописи. Недаром после этой картины художник получил ряд заказов на росписи церквей св. Василия в Овруче и Казанской Божьей Матери в Саратове. К сожалению, потом эти росписи были уничтожены как неканонические. Протопоп сказал о первой иконе Петрова-Водкина: «Плясовица… Глазами стреляет… Святить не буду!»

Важным этапом в творчестве художника стало написание в 1911 г. картины «Играющие мальчики», что совпадает с его попыткой теоретически осмыслить и сформулировать свою живописную систему. Этим произведением Петров-Водкин начал создавать мир, который давал зрителю ощущение сферичности земной поверхности (водкинское восприятие пространства). При таком изображении в портрете, натюрморте, пейзаже – везде можно было передать всеобщее, «планетарное»: «Пейзаж в картине «Играющие мальчики» имеет реальные черты, но вместе с тем – это часть планеты с крутящейся сферой. Беззаботная игра, борьба, своеобразный танец ребячьей удали. Оранжевые с красными тенями – горящие тела. Зеленый купол Земли, синее небо. Жизнеутверждающий и цветовой символ «Цвет – дитя солнца», – объяснял впоследствии ученикам свой замысел Петров-Водкин. – Светить, создавать настроение праздника – это главное». Так художник пришел к своей теории трехцветия, выделяя три основных краски: красную, желтую, синюю.

Имя Петрова-Водкина стало известно всей России после вызвавшей многочисленные споры картины «Купание красного коня» (1912 г.), представленной на выставке «Мир искусства».

Художник предчувствовал, что полотно будет воспринято неоднозначно, что каждый по-своему попытается раскрыть символическое звучание картины. Так и случилось. Для одних она стала символом приближающейся революции, для других – современным перепевом иконы «Чудо архангела Михаила». Почти все полотно заполняет монументально-гордая фигура красного коня. Его былинная мощь резко контрастирует с хрупким обнаженным телом юного всадника. Ярким, звучным краскам художник противопоставляет тягостную неподвижность окружающего фона: плотные разводы волн, плавную дугу берега, статичные фигуры лошадей и мальчиков вдали. Да и огромная энергия красного коня словно скована. Эта застывшая сила вызывает чувство неясной тревоги, ощущение неумолимости грядущих перемен. Картина воспринималась как метафорическое выражение предреволюционной эпохи, став символом событий того времени.

Затем полотно отправили в русский отдел «Балтийской выставки» в шведский город Мальме (1914 г.). За участие в ней Петров-Водкин получил от шведского короля Густава V медаль и грамоту. Но Первая мировая война, начавшаяся революция и гражданская война привели к тому, что картина на долгое время осталась в Швеции. И только в 1950 г. она была возвращена в СССР.

Мечтая об искусстве высоком и значительном, художник использовал приемы древнерусской живописи – насыщенные цвета и величавую торжественность. Так, в картине «Мать» (1913 г.) об увлечении Петрова-Водкина иконой напоминает лепка лиц, система пробелов на цветовых пятнах одежды. Традиционный облик русской крестьянки и достоверная точность пейзажа – с синевой речки, простором заливных лугов, деревней на берегу, – напоминает полотна Венецианова. Привычный облик матери вырастает в символический образ родины.

Октябрьскую революцию Петров-Водкин принял с пониманием, быстро включился в художественную жизнь Петрограда. Участвовал в реорганизации Академии художеств и без колебаний занял должность профессора (1918 г.), опасаясь гибели искусства и талантов в эпоху разрухи. К первой годовщине Октября он создал целую серию натюрмортов, ставших символами постреволюционной России: «Утренний натюрморт», «Скрипка», «Розовый натюрморт». Особенно интересен его скрипичный этюд: на изломе городского окна лежит скрипка. Она не выброшена, не спрятана в дальний угол. Художник оставил ее ненадолго, он вернется, чтобы сыграть импровизации нового времени. Петров-Водкин сумел сберечь в натюрморте никогда не

умирающую в его душе нежную и трепетную мелодию жизни. Но в другой работе – натюрморте «Селедка» (1918 г.) звучит уже иная, щемяще-скорбная музыка… льется кровь, гибнут за революцию люди, терпят голод, радуются пайкам. На ломкой розовой скатерти – картофелины, ломоть геометрически точно отрезанного хлеба – ни крошки лишней, и на листке красивой синей бумаги беловато-желтоватая с голубыми отсветами сплющенная селедка. Все это показано откуда-то сверху, как бы с небес. «Голодный паек» словно включен художником в общую атмосферу эпохи. Он становится символом жизни, памятником времени.

Завершением цикла послереволюционных произведений К. Петрова-Водкина явилась его прославленная Петроградская Мадонна («Петроград, 1918 г.»), написанная в 1920 г. На фоне революционной улицы, где люди обсуждают события и идут по самым неотложным делам, молодая мать на балконе бережно держит малыша. Женщина в красной накидке как бы отвернулась от уличной суеты, но не отторгает ее. Доверчиво и спокойно смотрит она на зрителя. На руках у нее будущее. Материнство, представленное как символ нежности и чистоты, должно быть сбережено от всех гроз революции.

В 1928 г. к десятилетию Красной Армии Петров-Водкин написал оптимистическую элегию «Смерть комиссара». Художника притягивали красивые лица «новых» людей и психология героев, отдавших свою жизнь за идею. На руках у бойца умирает комиссар. Он не выпускает винтовку и последний свой взгляд устремляет вслед идущему в наступление отряду. Побелевшее от боли лицо выделяется пятном на темном фоне гимнастерки и кожаной куртки. Земля – словно голубая сфера, вращающаяся под ногами солдат. Бойцы плотной массой вначале как бы «парят» над ней, а затем «заваливаются» за горизонт. Дальний план боя с легкими облачками взрывов кажется нереально-фантастическим. Этот «космический взгляд», который свойствен стилю художника, усиливает героическое звучание произведения. Поэт Спасский, позировавший для центрального образа, сказал, что картину следовало бы назвать «Бессмертие».

После революции художник создал ряд портретов: «Автопортрет», 1921 г.; «Анна Ахматова», 1922 г.; «Сергей Мстиславский», 1929 г.; «Андрей Белый», 1932 г. На каждом из них – лица людей, погруженных в глубокие, сложные размышления.

Тяжелая форма туберкулеза на долгое время лишила художника возможности заниматься живописью и преподавать. Поддавшись на уговоры друзей-литераторов, он создает

интереснейшую автобиографическую трилогию – «Хлыновск», «Пространство Эвклида», «Самаркандия» и сам ее иллюстрирует (1928–1932 гг.).

Творчество Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина было признано прижизненно. В 1936–1937 гг. в Ленинграде и Москве с успехом прошли его персональные выставки.

15 февраля 1939 г. К. С. Петров-Водкин умер и был похоронен на Волковом кладбище в Ленинграде. Его наследие огромно (считая и черновые наброски – более 1000 работ). Это талантливые произведения постоянно ищущего художника. Недаром замечательный иллюстратор детской книги Владимир Конашевич писал: «Есть люди, которые все явления окружающего мира воспринимают как-то по-своему. Они живут как будто в другом мире, только параллельном нашему, но не совпадающем с нашим вполне во всех точках. Я имею в виду художника Петрова-Водкина».

ПИКАБИА ФРАНСИС (род. 22.01.1879 г. – ум. 30.11.1953 г.)

Полное имя – Франсуа Мари Мартинес-Пикабиа.

Известный французский художник, работавший в стилях импрессионизма, абстракционизма и сюрреализма, иллюстратор и декоратор, член международного движения «Дада».

Автор стихов «Пятьдесят два зеркала» (1917 г.).

Талантливые люди всегда в поиске. И не для того, чтобы кого-нибудь удивить, а чтобы выразить свои мысли и чувства, заставить думать других. Если для этого надо всколыхнуть общество, вывести его из спячки, они не задумываясь откажутся от старых достижений и навыков, будут экспериментировать, создавать и проповедовать новое. Именно таким был неординарный художник-авангардист Франсис Пикабиа.

Строптивый характер Франсиса доставлял немало неприятностей его родителям. Но в школе талантливому сорванцу многое прощали за прекрасные рисунки, и он получал множество призов. Его отец, испанский аристократ, женившийся на француженке, был настолько убежден в таланте своего

пятнадцатилетнего сына, что отправил в Салон французских художников одну из его картин. Работа была принята и даже отмечена призом.

Через год, в 1895 г., Франсис поступил в Школу прикладного искусства. Но с большей охотой он посещал Лувр, Академию Эмбера и брал частные уроки.

В ранних работах Пикабиа было видно влияние Барбизонской школы, но в 1897 г. юноша открывает для себя пленительное искусство Сислея. Очарованный его картинами, начинающий художник присоединяется к уже признанному течению – импрессионизму. Знакомство с Писсарро стало для Франсиса стартом для его первого взлета и необьгаайно насыщенного работой периода. Несколько сотен картин, написанных стремительными мягкими мазками, были с восторгом приняты публикой на первой персональной выставке Пикабиа в 1905 г. Это был несомненный успех молодого художника. Особой пластичностью выделялись акварели на иберийские темы, созданные им после поездки в 1902 г. в Испанию.

Новый период в творчестве художника был связан с изменениями в личной жизни. В 1908 г. Пикабиа познакомился со своей будущей женой, Габриэль Бюффе, которая серьезно занималась музыкой. Легко увлекающийся Франсис заинтересовался ее теорией «соотношений», в которой эмоциональное восприятие связывалось с формальной структурой. Поиск новых средств художественного выражения привел Пикабиа к «живописи, основанной на чистом вымысле, воссоздающей мир форм в соответствии с желанием и воображением», – к абстракционизму и, в частности, к кубизму. Картины «Каучук», «Пейзаж» (обе в 1909 г.), «Регата» (1911 г.) стали его первыми опытами беспредметного искусства. Совместно с М. Дюшаном Франсис входит в группу Пюто и на выставке «Золотое сечение» (1912 г.) представляет картину «Танец у источника», где стремится добиться синтеза человеческих фигур и ландшафта при помощи объемов и цвета.

После удачного показа во Франции своих авангардных работ Пикабиа пересекает океан, чтобы принять участие в нью-йоркском «Армори-шоу» (1913 г.). Художественные круги воспринимают его как глашатая нового искусства. Такое внимание к своей персоне сразу превращает Франсиса в ярого проповедника: интервью в крупных газетах, публичные лекции для элитных «анархистов» содействуют раскрытию его бурного темперамента. Нью-Йорк поразил художника ритмами, красками, музыкой, такими несхожими с парижскими. Вдохновленный массой впечатлений, он создает вначале серию акварелей («Нью-

Йорк», «Негритянская песня»), а затем – картин, где реальность была зафиксирована только формой и цветом («Я вновь вспоминаю мою дорогую Удни», 1914 г.). Огромное полотно Пикабиа «Удни» (300х300 см), написанное в 1913 г., через 35 лет украсило Центр Помпиду в Париже.

Большинство работ художника 1910—1920-х гг. отражало процветающие в Западной Европе идеи «орфизма». Своими близкими к кубизму и футуризму произведениями Пикабиа старался выразить динамику и музыку ритма через пересечение плоскостей, окрашенных в чистые ясные тона. Эти изломы создавали ощущение жестокости жизни, как и появившиеся в 1915 г. в его работах «механоморфные» элементы. Машины, прочно вошедшие в жизнь и быт, элементы инженерных схем, наделенные человеческими качествами и чувствами, заполняют все произведения Пикабиа («Вот дочь, рожденная без матери», 1916–1917 гг.; «Осторожно: окрашено», 1917–1919 гг.). В композициях «Дитя-карбюратор» и «Парад влюбленных» уставший от культуры Франсис погружается в анализ «бензиновой любви» и показывает своеобразие «машинного секса» в эпоху, когда «гением современности является механизм». В той же манере выполнены коллажи «Соломенная шляпа» (1921–1922 гг.) и «Сантиметры» (1924–1925 гг.).

Мобилизованный во время Первой мировой войны, Пикабиа через США отправляется с поручением на Кубу, но задерживается в Нью-Йорке почти на год, где совместно с друзьями работает в авангардистском журнале Э. Штиглица «291». После демобилизации в 1916 г. Франсис живет в Барселоне, где открывает для себя расцветающее движение дадаистов. Детская жизнерадостность, отказ от условностей, свобода любви, нигилизм, скандалы и беспорядки – таковы внешние проявления деятельности этой экзотической группировки. В движении дадаистов Пикабиа был настоящим тотемом «антиискусства». Подвижный, болтливый, громогласно проповедующий, он стал их любимым художником, писал монохромные полотна («Серпантин», 1916 г.; «Volucelle-II», 1922 г.) и коллажи, издавал журнал «391» (1917 г.), в котором печатались стихи, эссе, графика, участвовал в первой выставке «Независимых» Нью-Йорка. И веселился: гонял по бульварам на спортивных машинах, «отправлял друзей на дадаистские драчки», в которых сам никогда не участвовал. Подкрепляя делом свой «Манифест "дада"», Френсис оставил жену и детей ради свободной любви с Жерменой Эвелинг и короткой бурной связи с известной танцовщицей Айседорой Дункан. В этот период в жизни художника скандальные выставки, литературные и политические

бунты переплетались со светскими тусовками и творчеством. Одной из «дадаистических» работ Пикабиа стала картина «Перья» (1921 г.), на которой дерево собрано из обьганых птичьих перьев, что, по замыслу автора, должно было ассоциироваться у публики с изображением природы.

Из живописных произведений художник полностью исключил мягкие краски и оттенки, заменив их серыми, коричневыми, с яркими всплесками «кричащих» тонов – желтого, красного и зеленого. Мощь художнического темперамента делает его работы подвижными под натиском объемов и цветовых контрастов. В апреле 1920 г. в «Sans Pareil» у Р. Илсума прошла выставка его картин и рисунков («Маленькое одиночество среди солнц», «Берегись живописи»). Но экстравагантному «исследователю редкостного "я"», мечтавшему стать «супер-дада», не удалось получить всеобщего признания. Ив 1921 г. Пикабиа издает настоящий антидадаистский манифест, с легкостью клеймя беззаботность, необязательность и безумства столь привлекавшей его до недавнего времени группировки.

В поисках свободы в искусстве Пикабиа сближается с А. Бретоном и увлекается зарождающимся сюрреализмом. Очередной виток своего творчества художник подразделяет на период «монстров» («Женщина с зонтиком», 1924–1925 гг.; чудовищные картины из зубочисток и соломинок) и «транспарантный» период

(«Сфинкс», 1929 г.). Работает Пикабиа и над пейзажными портретами очаровательных и вульгарных «ню» («Сюзи Солидол», 1933 г.), а также над абстрактными композициями. Одновременно он оформляет декорации для шведского балета «Отдых» и принимает участие в съемках фильма «Антракт» Р. Клера. А в своих картинах на испанские мотивы художник возвращается к предметной живописи.

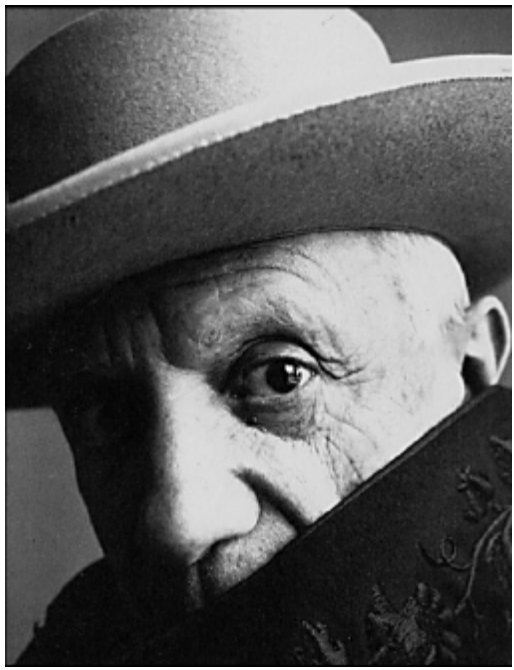
Творческие поиски Пикабиа получили международное признание и обеспечили ему роскошную жизнь на Ривьере. В период Второй мировой войны художник попытался возродить свой ранний импрессионизм в пейзажной живописи. С 1945 г. он прекращает странствовать по всему свету и навсегда переезжает в Париж с женой Ольгой Молер. Его ретроспективные выставки в галереях Рене (1946 г.) и Друэ (1949 г.) по-прежнему имеют большой успех. И художник возвращается к абстракционизму. Его «психическую беспредметную живопись» последних лет отличает монохромность цветового поля с отчеканенной структурой изображения.

С 1951 г. Пикабиа практически не занимался живописью. После обвинений в коллаборационизме он на нервной почве

перенес два инсульта и был парализован. Художник умер в Париже в 74-летнем возрасте.

Интерес к творчеству Пикабиа не ослабевает. В 1983 г. в Цюрихе и Дюссельдорфе, в 1984 г. в Стокгольме с успехом прошли выставки работ художника. Его картины представлены в Центре Помпиду в Париже, Музее искусств в Филадельфии, в Музее Метрополитен и Музее современного искусства в Нью-Йорке и во многих частных собраниях.

ПИКАССО (РУИС) ПАБЛО (род. 25.10.1881 г. – ум. 8.04.1973 г.)



Выдающийся испанско-французский живописец, график, скульптор и керамист, основатель кубизма.

Обладатель почетных наград: золотой медали за картину «Наука и милосердие» (1896 г.), Международной премии Мира (1950 г.) и Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1962 г.).

«Я не мог бы жить, не отдавая искусству все свое время. Я люблю его, как единственную цель всей своей жизни. Все, что я делаю в связи с искусством, доставляет мне величайшую радость», – сказал Пабло Пикассо. Его искусство – это «красивое зрелище, драматическое действие, захватывающее, как испанский бой быков». «Неимоверно жадный к творческому исследованию жизни», художник вкладывал в свои произведения особый, порой трагический смысл. Но те, кто был близко знакомы с Пикассо, замечали, что «драматическая тяжесть» творений художника не соответствовала его «взрывному нраву» и «резкой легкости внешней жизни». Как всякая гениальная личность, он долгие годы вызывал массу ожесточенных споров и невероятных слухов. Его называли «бунтарем», «противоречивым чудаком» и скептиком…

Но прежде всего Пабло Пикассо был Мастером, который подчинил свою жизнь законам искусства. «Живопись сильнее меня, мне приходится делать то, что она хочет», – говорил художник.

Родился Пабло Пикассо на юге Испании, в Малаге. Спустя годы семья переехала в северную часть страны, в город Ла-Корунья. Там отец будущего художника Хосе Руис Бласко, происходивший из знатного, но обедневшего рода, стал преподавать рисование в Институто да Гуарда. Он был первым человеком, познакомившим Пабло с основами живописи. Необыкновенная художественная одаренность сына приносила дону Хосе бесконечную радость, вселяя надежду, что в будущем Пабло сможет обеспечить себя, занимаясь, как и он сам, преподаванием. Прошло совсем немного времени, и отец понял, что по своей художественной силе и самобытности дарование сына значительно превосходит его собственное. Увидев однажды очередные карандашные наброски, сделанные Пабло, он вручил ему свою палитру и кисти, сказав: «Сын мой, больше я ничему не могу научить тебя».

В 1895 г., когда семья переехала в Барселону, дон Хосе убедил своих коллег по Школе изящных искусств проэкзаменовать своего тринадцатилетнего сына. В результате Пабло, блестяще сдавший все экзамены, был зачислен в школу на последний (!) курс Отделения классического искусства и натюрморта. Однако вскоре юный художник оставил это учебное заведение, как впоследствии и Мадридскую академию художеств Сан-Фернандо, в которую поступил два года спустя. В эти годы Пикассо старательно копировал полотна своих любимых художников Веласкеса и Гойи, много рисовал с натуры. Среди работ юного художника немалая часть была посвящена семье, в частности отцу. Именно дон Хосе послужил моделью для фигуры врача на большом полотне пятнадцатилетнего Пикассо «Наука и милосердие», которое было отмечено на Национальной выставке изящных искусств в Мадриде, а затем получило золотую медаль на выставке в Малаге.

В ранних работах молодого испанца чувствуется влияние художников, творчеством которых он увлекался в те годы: Тулуз-Лотрека, Эль Греко, Сезанна. В это время Пабло начал подписывать свои картины девичьей фамилией матери «Пикассо», пробуя ее различные варианты: Пиказзо, Пиказ, Пикас и т. д. В конце концов он остановил окончательный выбор на подлинной материнской фамилии, как на «единственно отражающей его личностную сущность». «Эта фамилия казалась странной и звучала лучше, чем фамилия моего отца – Руис. Возможно,

поэтому-то я ее и выбрал. Знаете, что привлекло меня? Без сомнения, двойное «с», редко встречающееся в испанских фамилиях: ведь Пикассо – итальянская фамилия. Фамилия, полученная человеком при рождении, или та, которую он сам себе впоследствии выбрал, имеет большое значение», – спустя годы говорил художник.

Первый период в творчестве Пабло Пикассо принято называть «голубым». Это связано с тем, что большинство работ художника, написанных с 1901 по 1904 г., выполнены в голубых, зеленоватых и синих тонах. Героями их были нищие, слепые, бродяги и проститутки. Картины «Старый нищий с мальчиком», «Старый гитарист», являющиеся лучшими произведениями «голубого» периода, в сознании наших современников стали настоящей аллегорией нищеты. В образах мужчин, изображенных на полотнах, часто угадываются черты отца Пикассо. Сам художник сорок лет спустя признавался: «Каждый раз, рисуя мужчину, я против воли думаю об отце. Для меня мужчина – это дон Хосе, и так будет, пока я жив». Не менее достойное место среди работ «голубого» периода занимают картины, изображающие женские образы («Женщины в мантилье», «Дама в голубом» и др.). Особенно прекрасны нежные печальные полотна, посвященные теме материнства, из которых более всех известна картина «Мать и дитя у моря». «…Я прежде всего живописец женщин», – любил говорить Пикассо.

Самым удачным для художника стал 1903 г., когда были созданы «Жизнь», «Голубой портрет Анхеля Фернандеса де Сото», «Завтрак на траве семейства Солер» и многие другие полотна. Они принесли создателю первый настоящий успех, после чего двадцатидвухлетний Пикассо стал известен в профессиональных кругах. Если не считать 1907 г., когда Пикассо открыл кубизм, или 1937 г., когда им была написана знаменитая «Герника», то 1903 г. является, пожалуй, наиболее плодотворным в творческой биографии живописца.

В 1905–1906 гг. цветовая гамма полотен художника изменилась, в ней стали преобладать розовато-золотистые тона. Самые известные картины «розового» периода: «Девочка на шаре», «Акробат и маленький Арлекин», «Комедианты», раскрывающие тему цирка, были написаны в 1905 г. К этому времени Пабло Пикассо окончательно переехал во Францию. В Париже он подыскал себе мастерскую, в которой не было ни газа, ни электричества, но художник работал даже по ночам – при свечах. Мастерская служила ему и жильем, и местом встреч его друзей. У художника бывали поэты Г. Аполлинер, М. Жакоб, П. Элюар.

В «Мэзон дю траппер», как парижане называют дом № 13 по

улице Равиньян, Пабло Пикассо познакомился с Фернандой Оливье. Она стала его моделью и первой женщиной, с которой художник начал жить одной семьей. Фернанда говорила о Пикассо, как о человеке, обладающем «магнетизмом, которому просто не могла сопротивляться». Художник запечатлел ее во множестве живописных полотен, среди которых наиболее известна картина «Причесывающаяся женщина», а также в прекрасных скульптурных портретах, выполненных в бронзе.

В 1907 г. Пикассо написал картину «Авиньонские девицы», считающуюся одним из самых известных творений мастера. В этой работе художник продолжил тему проституции, к которой обращался еще в начале своего творческого пути. Испанский писатель К. Рохас писал, что, создавая в полотнах образы падших женщин, Пикассо «освободил современную живопись от табу». По словам самого художника, изначально картина называлась «Бордель на улице Авиньон», но впоследствии поэт Андре Сальмон, которого ошеломило это произведение, назвал его «Авиньонские девицы». В связи с этой картиной часто упоминают о влиянии на живописца иберийской скульптуры, выставки которой неоднократно проходили в Париже в те годы. Это признавал и сам Пикассо, являвшийся одно время страстным почитателем древнейшего искусства.

Полотно «Авиньонские девицы» появилось на заре кубизма, когда художник только начал конструировать свои фигуры из геометрических форм, стремясь «совместить ощущение плоскости и ощущение объема». Жорж Брак, который поначалу не очень серьезно относился к подобным экспериментам Пикассо, в 1908 г. сам создал множество этюдов, которые Матисс назвал «маленькими кубиками». Слово, подхваченное журналистами, дало название новому направлению в искусстве – кубизму, основа которого состояла в том, чтобы «трактовать формы природы как формы цилиндра, шара, конуса». Отныне сочетание имен Брак – Пикассо являлось олицетворением кубизма.

Открыв новейшее направление в искусстве, Пикассо продолжил творческие искания. Манера его письма постоянно менялась, каждые два-три года он изумлял критиков своими живописными открытиями. Впоследствии искусствоведы с большим трудом разделили его огромное творческое наследие на периоды – за уже упомянутыми голубым, розовым, кубистическим последовали энгровский, помпейский, неоклассический, экспрессионистический и другие. Однако, по словам И. Эренбурга, Пикассо всегда оставался «равнодушен к различным эстетическим концепциям». «Свободный от всяких норм», он был причастен к очень многим течениям современного искусства, но

ни на одном подолгу не задерживался. «Я не встречал человека, настолько быстро меняющегося и вместе с тем настолько постоянного. Когда я был у него в 1958 г. в Каннах, – вспоминал И. Эренбург, – я все время ловил себя на мысли: что за наваждение, весь мир переменился так, что его не узнать, а Пикассо такой же, как сорок пять лет назад! И, думая так, я одновременно знал, что никто не шагал быстрее его».

Творческие поиски живописца отнюдь не были продиктованы желанием «поразить», соригинальничать. Пикассо не раз говорил, что ему смешно, когда пишут, будто он «ищет новые формы»: «Я ищу одного – выразить то, что хочу. Я не ищу новых форм, я их нахожу…» Начав писать, художник порой не знал, каким будет его холст – кубистическим или реалистическим, все зависело от модели и его собственного душевного состояния. Глядя на его картины, подчас трудно представить, что столь разные произведения принадлежат кисти одного мастера. В этом отношении Пикассо часто сравнивают еще с одним великим испанцем – Гойей, который мог почти одновременно создавать страшные, трагические офорты и полные света и очарования женские портреты.

Новый перелом в творчестве Пабло Пикассо произошел в 1915–1917 гг., во время Первой мировой войны. В военные годы, когда менялось человеческое мировоззрение и люди иначе оценивали свою жизнь, он пришел к мысли, что «искусство должно повернуться к жизни». И начал писать не только отвлеченные, деструктивные композиции, но и жизненные полотна, прибегая к «общепонятному языку живописи». Теперь идеалом для художника являлся Энгр – блестящий мастер классического рисунка. Вернувшись к классике, Пикассо продолжал работать и как кубист, в частности, оформив в этой манере декорации и костюмы к балету Жана Кокто «Парад» на музыку Э. Сати.

В эти же годы художник написал выразительные портреты родных и близких ему людей, а также портреты Ренуара, Аполлинера, Жакоба, Воллара. Он создал целую серию портретов, посвященную танцовщице русского балета Ольге Хохловой, которая в 1918 г. стала его женой. Через три года после свадьбы в семье Пикассо родился сын Поль. Ольга надеялась, что это событие укрепит пошатнувшийся к тому времени брак, однако этого не произошло – они решили расстаться, хотя еще долго продолжали жить в одном доме. Годы, проведенные с Ольгой, поначалу такие счастливые и вдохновившие художника на его самые нежные неоклассические пасторали, впоследствии Пабло назвал «худшими в своей жизни».

Однако Пикассо никогда не оставался без внимания женщин, пользуясь у них поистине невероятным успехом. «Я не встречал ни одной женщины, – говорил он, – которая осталась бы ко мне равнодушной. Более того, не подчинялась бы моей воле и моим желаниям». В долгой жизни художника было невероятное количество любовных приключений, несколько постоянных спутниц, с двумя из них он состоял в официальном браке. Необычайно чувствительный к женской красоте, он всю жизнь любил молодых и красивых женщин. «Нельзя рисовать то, что не любишь, – говорил живописец. – Но когда я люблю женщину, любовь сокрушает все, особенно мою жизнь». Каждая новая женщина, входившая в жизнь Пикассо, могла предстать в его полотнах как нечто прекрасное, совершенное, а спустя какое-то время – быть изображенной в виде уродливого чудовища. Так, например, Ольгу Хохлову, чей образ нежен и прекрасен в портретах и лирических зарисовках 1915–1920 гг., художник изобразил в 1930 г. в картине «Сидящая купальщица» как жуткое гигантское существо, больше напоминающее мутанта, чем женщину.

«Я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким он предстает моему внутреннему взору», – часто говорил Пикассо. Конечно, многие из его картин, в которые художник вкладывал свой, особый, волнующий его смысл, трудны для понимания зрителя. «Пикассо не может быть понят как день новой эры», – утверждал русский искусствовед Н. Пунин. Непривычность формовыражения, сложность замысла не позволяют «расшифровать» многие его полотна. Об этой особенности картин Пикассо писал его друг Жан Кокто, сравнивая их с театральным занавесом: «Плохой художник делает театральный занавес, за которым нет ничего. Настоящий художник, записав холст, открывает за ним сцену, куда и проникает глаз и ум зрителя. Театр Пикассо доступен не всем». Однако сам художник никогда не претендовал на то, чтобы его картины были поняты и приняты всеми. В то же время огромное количество произведений, созданных им в 20-е, и в 30-е гг., и после Второй мировой войны, напротив, приобрели необычайную популярность в самых широких кругах публики. Достаточно вспомнить знаменитый плакат Пикассо, изображающий голубя – извечный символ мира и надежды, или сюиту «Бой быков» (1934 г.).

Непревзойденным шедевром художника является и знаменитое панно «Герника», написанное им в 1937 г. как отклик на трагические события гражданской войны в Испании. Несмотря на то что большую часть жизни Пикассо провел во Франции, по

словам И. Эренбурга, он всегда был и оставался испанцем – «и по внешности, и по характеру, по жестокости реализма, и по страстности, и по глубокой, опасной иронии», а потому война в Испании не могла оставить художника равнодушным. В «Гернике», картине огромных размеров (350 * 782 м), «каждый образ, каждый штрих художника дышит ненавистью к фашизму». «Герника» стала картиной-символом, «нравственно-этическим свидетельством художника об ужасах его эпохи». И. Эренбург писал: «Полотно Пикассо – это ужас будущего, множества Герник, атомной катастрофы. Мы видим куски раздробленного мира, безумие, отчаяние, ненависть».

Тема борьбы с фашизмом получила отражение и в других произведениях тех лет, среди которых наиболее известны серия рисунков «Мечты и ложь генерала Франко» (1937 г.), картины «Плачущая женщина» (1937 г.) и «Кошка и птица» (1939 г.). Некоторые критики, лично знавшие художника, удивлялись, что его творчество приобрело такую явную политическую окраску. Действительно, Пикассо всегда был аполитичен, когда дело касалось смены министерств и тому подобных вещей. Но он активно выражал свою политическую позицию, если речь шла о глобальных проблемах: был видным деятелем Народного фронта во Франции, принимал участие в движении Сопротивления, в 1944 г. вступил в Коммунистическую партию. Вступление в ряды коммунистов Пикассо считал для себя вполне закономерным. По его словам, это являлось «логическим следствием всей моей жизни, всего моего творчества». Тема войны и мира продолжает звучать и в более поздних произведениях живописца: в картине «Война в Корее» (1951 г.), в монументальной росписи «Храма Мира» в Валлорисе, во многих графических работах, в частности плакатах, написанных для конгрессов, посвященных борьбе за мир.

Вообще графика занимает особое место в творчестве Пикассо. Им создано невероятное количество рисунков, зарисовок, набросков, книжных иллюстраций, плакатов, гравюр. Разнообразна и техника, которую он использовал в своем графическом творчестве. Иллюстрируя «Метаморфозы» Овидия и «Неведомый шедевр» Бальзака, Пикассо показал виртуозное владение техникой офорта. Позднее пробовал свои силы в литографии, в технике линолеума, участвовал в создании нового вида графики – коллажа. Художник обладал удивительной способностью находить новые и новые возможности для творческого самовыражения. «Всю свою жизнь он учился, – писал И. Эренбург. – Когда ему было сорок лет, он учился у испанского ремесленника Хулио Гонсалеса, как обрабатывать листовое

железо; в шестьдесят лет учился искусству литографа, в семьдесят стал гончаром».

После Второй мировой войны Пабло Пикассо занимался скульптурой и керамикой. В бронзовой статуе «Человек с ягненком», установленной на площади Веласкеса, ощущается дух греческой архаики. В эти годы Пикассо-живописец вновь возвратился к античным реминисценциям, интерпретациям картин Веласкеса и Гойи. Впрочем, к наследию мастеров прошлого Пикассо обращался на протяжении всего своего творческого пути, на собственный манер повторяя их великие произведения. В разные годы художник по-своему интерпретирует «Менины» Веласкеса, «Алжирских женщин» Делакруа, «Третье мая» Гойи, «Портрет художника» Эль Греко, «Вахканалию» Пуссена, рисует «Девушку по Кранаху», «Девушек на Сене по Курбе» и другие картины.

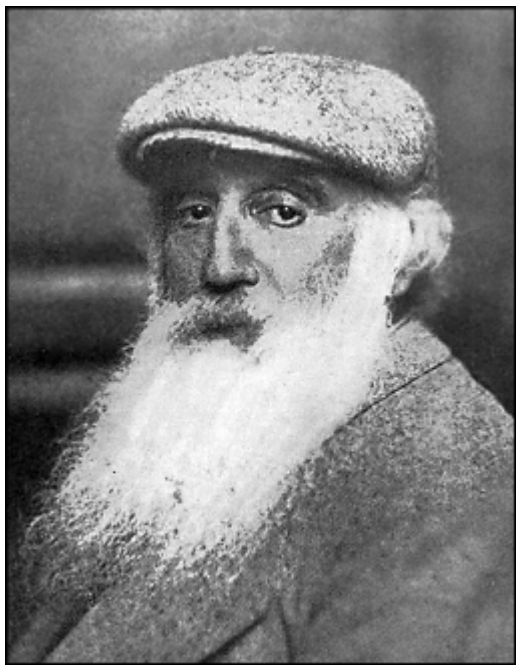
В 40-е гг. Пикассо создает удивительно поэтичные вариации на тему «женщина-цветок», моделью для которых послужила молодая художница Франсуаз Жило, бывшая на 40 лет моложе Пабло. На протяжении десяти лет она была его неофициальной женой и родила ему двух детей – Клода и Палому. Расставшись с Пикассо, она, несмотря на многие трудности, стала известной художницей, а спустя годы написала книгу о великом живописце «Жизнь с Пикассо».

В последние годы жизни художника его женой была Жаклин Рок. Вдова друга Пикассо, Тотот Уге, вспоминала: «Жаклин была единственной женщиной, способной вести Пикассо, как быка, за веревку, продетую сквозь кольцо в носу». Художник женился на тридцатисемилетней Жаклин в 1961 г., но еще задолго до этого она была его любимой моделью. Пожалуй, Ж. Рок была единственной женщиной, изображая которую Пикассо не пытался разрушить красоту и гармонию ее образа. Но даже ей Пикассо когда-то сказал: «Моей работе посвящаю все – тебя, любую другую женщину, самого себя. Потому что обычный человек тратит свою энергию на тысячи мелочей. Я же расходую ее исключительно на одно: мою живопись…»

Умер великий художник 8 апреля 1973 г. в возрасте 92 лет. Итогом его многолетнего разнообразного творчества стали уникальные произведения искусства, число которых поистине впечатляет: 1885 картин, 7089 рисунков, более 30 тысяч эстампов, 1228 скульптур, 3222 предмета керамики. В этих творениях – не только эстетическая красота подлинных шедевров мирового искусства, но и внутренняя захватывающая сила воздействия на зрителя, которой в своем неутомимом стремлении к совершенству и стремился достичь гениальный мастер.

И. Эренбург, который был другом живописца, считал Пикассо не только большим художником, но и «большим человеком».

ПИССАРРО КАМИЛЬ (род. 10.07.1830 г. – ум. 13.11.1903 г.)



Выдающийся французский художник-импрессионист, пейзажист, график.

Член Клуба социального искусства.

«Из того, что мои работы не продаются, вовсе не следует, что я был бы хорошим коммерсантом. Я прекрасно знаю, что случилось бы; я обанкротился бы два или три раза, даже не будучи виноват… У меня не было бы даже удовлетворения, что я живу согласно своим убеждениям; как это было бы горько. Впрочем, такого вообще не могло быть…» – писал Писсарро своему сыну Люсьену.

Почти всю свою жизнь Камиль бедствовал. Современники считали его творчество грубым и простым, сюжеты – приземленно-обыденными, а он и не пытался возвысить искусство над жизнью.

Камиль-Жакоб Писсарро родился на острове Сент-Томас, принадлежавшем Дании. Его отец, Абраам Габриэль Писсарро, торговал скобяными товарами и хотел, чтобы дети также

занимались коммерцией.

Когда Камилю исполнилось 11 лет, родители отправили его учиться во французский колледж в Пасси. Мальчику повезло: директор сразу же заметил в нем талант и стал покровительствовать. Такая благоприятная обстановка способствовала развитию художественных интересов юного Камиля. Именно в колледже он начал серьезно заниматься рисованием.

После учебы, в 1847 г., юноша вернулся на остров, где вынужден был поступить служащим в один из торговых домов. Но даже занимаясь такой далеко не творческой деятельностью, он находил возможность рисовать. Однажды Камиль делал зарисовки моряков в порту, параллельно ведя учет погрузки товаров. За этим занятием его и застал проезжавший мимо молодой пейзажист Фриц Мельби. Он убедил Писсарро в том, что у него есть все шансы стать настоящим художником. И всегда прилежный и послушный Камиль, написав родителям записку, уехал со своим новым другом в Каракас (Венесуэла), где жил до 1855 г. В этот период Писсарро много рисовал. Он изображал все, что попадалось на глаза, пробуя слить воедино природу и человека. Яркие контрасты света и тени определили манеру художника в раннем периоде творчества.

Писсарро вернулся на Сент-Томас, окончательно решив стать художником. Отец больше не противился и даже поддерживал начинания сына, отправив его учиться в Парижскую школу изящных искусств. Там молодой художник посещал мастерские, в одной из которых познакомился с Людовиком Пьеттом. Но, разочаровавшись в академических методах преподавания, Писсарро продолжил свои занятия в Академии Сьюиса, где делал наброски с живой натуры. Он считал, что нужно рисовать как можно чаще, дабы в один прекрасный день увидеть, что научился передавать характерные черты. Начав писать в темной манере, он постепенно переходил ко все более и более ясной, и его картины с каждым днем становились светлее.

Знакомство с уже довольно известным к тому времени художником Антуаном Мельби (старшим братом Фрица Мельби) в какой-то степени помогло Писсарро. Именно по его рекомендации он в течение нескольких лет снимает в Париже мастерскую. В 1859 г. Камиль впервые отправил картину в Салон, подписав ее: «Писсарро (Камиль), родился на Сент-Томасе (Датская колония), ученик Антуана Мельби. Вид на Монморанси». Картину приняли на выставку. Однако лишь один критик – Захари Астрюк упомянул о ней в своем обзоре. Но для юноши это была победа. Ведь пейзаж Писсарро выставлялся вместе с

полотнами Коро, Делакруа, Милле, Добиньи!

Примерно в это же время родители художника приехали в Париж. Писсарро влюбился в горничную своей матери – Жюли Веллей. Так как девушка была родом из простой крестьянской семьи, отец Камиля не дал согласия на брак, лишив сына даже того ежемесячного пансиона, который выдавал ему раньше. Обвенчаться молодые смогли лишь в 1870 г., спустя пять лет после смерти сурового родителя.

В 1861 г. работы Камиля отвергли в Салоне, но уже через три года они вновь были приняты. Подпись под ними «Ученик Мельби и Коро» говорила о шаткости позиций художника. Он найдет себя лишь через год, когда станет интересоваться манерой Эдуарда Мане и произведениями Курбе. С этого времени Писсарро начнет писать в сдержанной гамме строго-серых и темно-зеленых тонов.

До 1870 г. мать выдавала художнику небольшое содержание. Но после женитьбы ему уже самому нужно было заботиться о семье. Писсарро пришлось продавать свои работы. Их покупал торговец «папаша Мартен», человек, от природы наделенный хорошим вкусом, что не мешало ему перепродавать картины вдвое дороже. Сейчас эти маленькие полотна являются одними из самых ценных произведений Писсарро.

Спокойную работу художника прервала франко-прусская война. Камиль вынужден был уехать из страны, а его дом заняли немецкие солдаты. Вернувшись из Англии, он нашел его разоренным. Из пятисот холстов уцелело лишь сорок. Одни работы были сожжены, другие солдаты использовали как подстилки в саду. Плоды более чем семнадцатилетнего труда были уничтожены. Такая жестокость потрясла Писсарро и зародила в нем ужас перед любым насилием.

Не в состоянии оставаться в этом доме, Камиль переехал в Понтуаз, где жил до 1882 г., соседствуя с Виньоном и Сезанном. Часто навещая друг друга, художники работали вместе, делились размышлениями об искусстве и постепенно пришли к решению устраивать отдельные выставки. На первой из них Писсарро показал пять своих пейзажей, на следующих выставках он также продолжал выставлять свои полотна.

Всю свою жизнь Писсарро писал только на пленэре. Сельские мотивы пронизывают его творчество. В его картинах традиционный тогда образ дороги приобрел новое значение. Дорога художника не пустынна и одинока, она людна и изменчива, как состояние погоды.

В 1883 г. Писсарро поселился в Эраньи-Базенкур. Эта живописная местность была ему особенно по душе, и он продолжал бы здесь жить и работать, если бы не помешало

заболевание глаз. Зрение оставалось тем же, но из-за слишком яркого света писать на пленэре Писсарро уже не мог и вынужден был переехать в Париж. В это время ему было 66 лет. Однако художник не остановился, он нашел выход: стал писать пейзажи из окна своей мастерской. Постепенно на его полотнах появился весь город: набережные, мосты, вид на Пон-Неф и на Сену… Суетливый Париж конца XIX в. стал основной темой позднего творчества Писсарро.

Весной 1897 г. художник снял комнату в Гранд-отеле, в которой, покоренный видами из окна, начал работу над своей известной серией «Бульвары». Когда Писсарро работал над картиной «Бульвар. Монмартр после полудня, солнце», он написал другу: «Меня останавливает единственное – отсутствие солнца». И действительно, без живого и естественного света Монмартр был мертв. Здесь солнце было просто необходимым, чтобы передать самые неуловимые нюансы и оттенки.

Практически все парижские пейзажи Писсарро писал с «верхней точки». Именно в поисках такой точки изображения он переезжает на улицу Риволи, где пишет картину «Оперный проезд в Париже» (1898 г.). Мокрая мостовая, уходящая в туман, вереницы экипажей. Город покрывает мгла. Но какое здесь волшебство красок: розоватый и желтый, зеленый и серебристый! Даже каменная мостовая желтеет, отражая мутные отблески фонарей. Многие исследователи считают, что «Оперный проезд в Париже» во многом опередил парижские пейзажи А. Марке.

Несмотря на возраст и болезнь, Писсарро не думал прекращать работу. Он снова выбрал квартиру, но уже в доме № 1 на бульваре Морланд, чтобы рисовать Сену и канал… Но серьезная простуда свалила его с ног. Последними живописными образами художника стали порты Дьеппа и Гавра.

Камиля-Жакоба Писсарро похоронили в Париже, на кладбище Пер-Лашез. «Он не думал о богатстве и умер таким же бедным, как жил, со спокойствием человека, всегда остававшегося верным своим убеждениям…» Вот почему, как писал позже Таде Натансон, многие «папашу Писсарро не просто любили, его обожали…»

В памяти современников художник оставался мудрым, благородным человеком с четкими позициями. Он плыл против течения, обрекая себя на нищету, но не изменяя своим взглядам. Писсарро вырастил пятерых сыновей. И, прекрасно зная все сложности жизни живописца, он все же не противился их желанию избрать именно эту профессию. Всем пятерым он дал путевку в жизнь: Люсьен стал отличным пейзажистом и гравером, Рудольф любил иллюстрировать китайские сказки.

Необыкновенно талантливы были и другие сыновья Писсарро.

Камиль-Жакоб не был основоположником импрессионизма, но его называли мозгом этого течения. Он оставил после себя великое наследие: живопись маслом, гуаши, офорты, акварели, литографии и множество рисунков. Писсарро был художником земли и воды, лугов и полей, деревень и городов, узких лесных дорожек и широких французских бульваров… После его смерти Октав Мирбо написал: «Писсарро был счастлив просто потому, что в течение семидесяти трех лет, которые он прожил, у него была благородная и сильная страсть – работа…»

ПОЛЕНОВ ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ (род. 20.03.1844 – ум. 18.07.1927 г.)

Известный русский живописец, предшественник импрессионистов, большой мастер пейзажа, родоначальник «отрадной» живописи.

Академик (1876 г.), профессор Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Автор музыки к опере «Призраки Эллады» (1894 г.).

Русский художник Василий Дмитриевич Поленов с юных лет мечтал стать мастером исторической живописи и не подозревал о том, что жизнь распорядится по-иному и его кисть станет вечной пленницей пейзажа.

В дворянской семье Поленовых всегда царила теплая, сердечная атмосфера взаимопонимания. Дети получали великолепное домашнее образование. Василий унаследовал от отца (Дмитрий Васильевич был археологом и биографом) большой интерес к истории. А мать, Мария Алексеевна, великая почитательница искусства, разбудила в мальчике «страстную любовь к живописи». Не меньшую роль в воспитании будущего художника сыграла и его бабушка, Вера Николаевна Воейкова, большой знаток русской истории и народного фольклора. Именно

она раньше других, заметила художественное дарование старшего внука. А домашний учитель рисования П. П. Чистяков сумел разглядеть в пятнадцатилетнем Василии талант пейзажиста: «Он колорист, так составил тон стекла, что и мне не составить».

На берегу реки Ояти, в родовом имении Имоченцах, юноша наблюдал за капризной красавицей-природой. И наблюдения эти не прошли бесследно. Они оставили в молодой душе глубокий отпечаток, а через годы выплеснулись наружу – так появились картины: «Холмы» (1861 г.), «Закат» (1869 г.), «Северная изба» (1870 г.) и «Переправа через реку Оять» (1872 г.).

В Петрозаводске, куда в 1861 г. на время переехала семья Поленовых, Василий окончил гимназию. А вернувшись в 1863 г. в Петербург, продолжил свои занятия в Академии художеств, в классе исторической живописи. В то же время по настоянию родителей он поступил в университет на юридический факультет. 1871 г. был итоговым в отношении учебы: В. Д. Поленов, уже кандидат юридических наук, получил Большую золотую медаль за работу «Воскрешение дочери Иаира». Награда давала право на пенсионерскую командировку за границу. Этим правом В. Д. Поленов воспользовался уже в следующем, 1872 г., и отправился в Италию.

Художник, бесспорно, по достоинству оценил пышную природу Венеции и Флоренции, но, несмотря на это, признавался, что «наша плоская возвышенность роднее и симпатичнее, чем все эти чудеса, и не раз являлось желание убежать отсюда».

В Риме молодой Поленов подружился с Репиным, который отзывался о нем как о «чудесном малом» и «хорошем товарище». Здесь же он познакомился с известным меценатом Саввой Мамонтовым и стал активным участником концертов и спектаклей, которые устраивались у него в доме, а также массовых поездок к древним памятникам, которые приводили его в восторг. Художник был в то время необычайно жаден до новых впечатлений и вносил в эту небольшую творческую компанию какой-то будоражащий, задорный элемент. У Мамонтовых он познакомился с младшей дочерью князя Оболенского Марией. Эта встреча подарила Поленову радость первой любви и одновременно больно ранила его душу. Входивший в мамонтовский кружок художник Н. А. Прахов вспоминал: «Веселая, жизнерадостная девятнадцатилетняя девушка была душою общества, и нет ничего удивительного в том, что… Василий Дмитриевич Поленов, тогда тоже молодой и жизнерадостный, влюбился, сделал официальное предложение, был хорошо принят в семье Оболенских и считался женихом Маруси. Подтачивавшая ее легкие чахотка, по словам докторов,

могла еще быть вылечена продолжительным пребыванием на юге… но случайное заражение скарлатиной от кого-то из детей Мамонтовых ускорило развитие болезни и общая любимица Маруся неожиданно скончалась. Василий Дмитриевич был потрясен этой вечной разлукой с любимой девушкой, долго… был безутешен и носил глубокий траур». Впоследствии Поленов увековечит ее память в картине «Больная» (1881–1886 гг.), моделью для которой послужила сестра Маруси.

Покинув Италию, художник сначала навестил родных в Имоченцах, а затем в 1873 г. уехал в Париж. В нем все больше крепло желание стать мастером исторической живописи. Он постоянно искал темы для большого исторического полотна. В Париже им были созданы картины «Право господина» (1874 г.) и «Арест гугенотки» (1875 г.), которые хотя и были написаны артистично, но самостоятельностью не отличались и грешили внешним подходом к теме.

Из Парижа В. Д. Поленов поехал в Нормандию. С середины июля по сентябрь 1874 г. он жил в городке Вела. За этот маленький срок художник написал ряд восхитительных этюдов, среди них: «Рыбацкая лодка. Этрета», «Белая лошадка. Нормандия», «Старые ворота в Вёле». Произошло то, что было предначертано ему дарованием: в гонце за исторической живописью проснулся самый настоящий пейзажист. Современники высоко оценили этюды, исполненные в Вёле, их превозносили намного выше исторических картин художника. Вице-президент Петербургской Академии художеств Г. Г. Гагарин настаивал на том, что у Поленова «прелестный талант к пейзажу, он не должен им пренебрегать». Однако сам В. Д. Поленов пока не осознавал этого. После Вёлы он неоднократно возвращался к своим историческим композициям.

В 1876 г. В. Д. Поленов пошел добровольцем на сербско-турецкую войну. За ней последовала русско-турецкая. За храбрость, проявленную в этих военных кампаниях, Василий Дмитриевич был награжден Черногорской медалью и Таковским крестом.

С огромной радостью в 1877 г. художник переселился в Москву. Именно тут начался самый плодотворный этап его творческого пути. В. Д. Поленов увлекся изображением кремлевских соборов и теремов. Так появились этюды «Теремной дворец. Наружный вид», «Успенский собор. Южные врата», «Верхнее Золотое крыльцо». За ними последовали первые произведения пейзажно-бытового жанра – картины «Удильщики» и «Пруд в парке» (обе в 1877 г.). Все эти работы, а также этюд с изображением церкви Спаса-на-Песках явились предвестниками

лучшей картины художника – «Московский дворик» (1878 г.). Более прекрасного пейзажного образа Москвы русская живопись еще не знала. Наконец-то В. Д. Поленов нашел свой жанр в искусстве. Завоевали всеобщее признание и другие пейзажи художника – «Летнее утро» («Паросли с лягушками»), 1878 г., «Бабушкин сад», «Заросший пруд» (оба в 1879 г.). М. В. Нестеров писал об этих полотнах Поленову: «В них Вы с таким молодым, непосредственным чувством, с такой красочной полнотой показали поэзию старого, родного быта, неисчерпаемые тайны нашей родины. Вы как бы заново открыли волшебное обаяние природы».

Теперь уж и сам Поленов понимал, в чем его призвание. В письмах друзьям он писал о том, что «пришел к заключению, что мой талант всего ближе к пейзажному, бытовому жанру, которым и займусь».

Самым ярким из произведений этого жанра является картина «Бабушкин сад». Овеянная лирикой тургеневского «Дворянского гнезда», она полна светлых и теплых чувств. Ее идея – вечное обновление жизни и победа над смертью. По дорожке старого сада медленно движутся две фигуры – бабушка и поддерживающая ее молодая женщина. Одна – олицетворение уходящей жизни, другая – расцветающей. Девушка прекрасна, как сама природа, как упоительный солнечный день и яркие пятна цветов заросшего сада. Жизнеутверждающее начало, прозвучавшее в этой работе художника, стало новым словом в русской пейзажной живописи. Поленова называли «рыцарем красоты», а его полотна – «отрадной» живописью.

В пору творческого расцвета пришло в жизнь художника и личное счастье. В 1882 г. он женился на Наталье Васильевне Якунчиковой, которая также занималась живописью (впоследствии она стала автором книги о сестре художника – «Е. Д. Поленова» и описания усадьбы «Абрамцево»). По воспоминаниям друзей Василия Дмитриевича, «она создала домашний очаг, вокруг которого сгруппировались большие художники того времени и ученики Поленова». Один из них – Л. О. Пастернак писал: «Стоило хоть раз побывать в гостеприимном доме Поленова в Кривоколенном переулке, чтобы безошибочно представить себе дух и направление, какое должна была дать эта среда творчеству Поленова».

Но родители художника по-прежнему ждали от него монументального исторического полотна. И, уступая их настоянию и просьбе умирающей сестры Веры Дмитриевны, он, вопреки своему призванию, вернулся к историческим темам.

В 1883 г. художник уехал в Италию, а вернувшись через год в

Россию, окончил, наконец, картину «Христос и грешница» (в 1887 г. ее приобрел Александр III). Но через время В. Д. Поленов сделал признание, что картины из громадного цикла «Из жизни Христа» (над ним он работал со второй половины 90-х гг. до конца 900-х гг.), служат главным образом изображением природы и обстановки, в которой совершались евангельские события. Монументальных исторических полотен, в которых на первое место выходило бы содержание, образы и композиция картины, ему создать не удалось.

Все дальнейшее творчество В. Д. Поленова больше и больше отдалялось от интимного воспроизведения природы. Ведущими жанрами становились большой обобщенный пейзаж и широкая панорама.

В. Д. Поленов был мастером и театрально-декоративной живописи. Театральные работы, сделанные им, производили ошеломляющее впечатление. Вот как отзывался В. М. Васнецов о его декорациях к пьесе-сказке С. И. Мамонтова «Алая роза»: «… гениальные декорации, говорю это смело… Надо быть волшебником, чтобы перенести нас в сказочные дворцы и сады».

В 1910 г. В. Д. Поленов организовал «Секцию содействия фабричным и деревенским театрам при Обществе народных университетов», работе в которой уделял много времени и сил.

Свою большую просветительскую и педагогическую деятельность он успешно продолжал и после революции 1917 г. Художник мечтал воплотить в жизнь еще много проектов, чтобы «сделать искусство доступным и интересным народу»; эти мечты оборвала смерть. Он скончался в 1927 г. и был похоронен в своей усадьбе «Поленово», где еще при его жизни был организован музей художника.

В. Д. Поленов, как никто другой из русских живописцев, оставил целое поколение своих последователей. «Дух его, его манера и даже его тона чувствуются в большей части и хороших и совсем ученических произведений. Гг. Левитан, К. Коровин, Остроухое, Серов, Виноградов, Щербиновский, Малютин, Бакшеев, Домбровский, Трояновский и т. д., все с той или другой стороны напоминают Поленова. Местами это доходит даже до полной копировки, так что этюды кажутся списанными не с натуры, а с поленовских этюдов», – утверждал художественный критик

С. Глаголь. Благодарность учителю от имени всех учеников выразил И. Левитан, сказав: «Я уверен, что искусство московское не было бы таким, каким оно есть, не будь Вас. Спасибо Вам за Ваше искусство, которое я безумно люблю…»

ПОЛЛОК ДЖЕКСОН (род. 28.10.1912 г. – ум. 11.08.1956 г.)

Известный американский живописец, основатель «живописи действия», представитель абстрактного экспрессионизма.

…В 1950 г. читатели журнала «Art News» были поражены серией фотографий Ханса Намута. Они изображали «творческий процесс» американского абстракциониста Джексона Поллока: художник расстилал полотно на полу мастерской и начинал судорожно разбрызгивать краску. Его движения были похожи на приплясывания шамана или бесноватого. Он сам признавался: «Когда я захвачен творчеством, я не отдаю себе отчета в том, что делаю». Это было основополагающим принципом абстрактного экспрессионизма.

Приехавший за двадцать лет до этого в Нью-Йорк сын овцевода из Вайоминга, никому не известный начинающий художник Джексон Поллок, наверное, и не подозревал, куда заведут его творческие поиски. Тогда будущего «бунтаря от искусства» интересовал реализм. Азы художественного образования он получил в Лос-Анджелесе. А в Нью-Йорке его

учителем стал Томас Харт Бентон, художник-реалист левого толка. Видимо, под его влиянием в это время Джексон проявляет интерес к жизни рабочих. В искусстве его восхищали как монументальные настенные росписи Ороско, Сикейроса, Риверы, так и творчество Синьорелли и Эль Греко.

В 30-е гг. в Америке бушевал экономический кризис. Несмотря на то что в Нью-Йорке жил брат Джексона Чарльз (тоже, кстати, изучавший искусство), художник с трудом сводил концы с концами. Он жил в крайней нужде, очень много пил. В 1935 г. Поллок был включен в программу государственной поддержки неимущих художников – занимался ремесленной работой, чистил памятники. Но этой помощью он пользовался недолго. В 1937 г. Джексон оказался в психиатрической лечебнице. Дало о себе знать пристрастие к крепким напиткам. Это был первый и далеко не последний в его жизни курс лечения от алкогольной зависимости. Позже он возведет наркотики и спиртное в ранг средств, позволяющих открыть доступ к подсознанию художника. Но до этого было еще далеко.

Из-за Второй мировой войны центр современного искусства переместился из Парижа в Нью-Йорк. Здесь обосновались Эрнст, Массон, Андре Бретон. В 1940 г. в городе проходили выставки, посвященные творчеству Пикассо. Поллок был сражен наповал. Его художественные предпочтения постепенно менялись, в работах появились элементы абстракции и сюрреализма. На этот поворот в творчестве повлияло еще одно событие. В 1941 г. Поллок познакомился с ученицей Ханса Хофмана Ли Краснер, ставшей впоследствии его женой. Именно она ввела художника в круг нью-йоркских абстракционистов.

Знаковой для Джексона стала дружба с супружеской парой – Максом Эрнстом и Пегги Гуггенхейм. Их познакомил Пит Мондриан. Картины Макса, впервые применившего технику разбрызгивания краски (дриппинг), привлекли внимание Поллока. Ему показалось, что именно в этой спонтанности может открыться истинное лицо художника. Однако куда большую роль в судьбе Поллока сыграла жена Макса, Пегги. Легендарная меценатка была далеко не последней фигурой в культурной жизни Нью-Йорка. В 1942 г. Пегги открыла «исследовательскую лабораторию новых идей» – галерею «Искусство этого столетия». Это было нечто среднее между музеем и выставкой-продажей. Здесь выставлялись и картины Поллока. Более того, Пегги заключила с ним контракт на год и заказала ему стенную роспись в ее нью-йоркском доме. В своей первой монументальной работе художник использовал символику животных и тотемов. Критики отметили наличие у Поллока собственного стиля. О нем

заговорили.

В 1945 г. Клемент Гринберг назвал Поллока «сильнейшим художником поколения, и возможно, величайшим». К тому времени в «послужном списке» мастера было уже несколько картин, указывавших на появление чего-то нового и оригинального в американской живописи («Волчица», «Хранители секрета», обе в 1943 г.). Правда, еще сильно ощущалось влияние на творчество художника Пикассо, Массона и Миро.

В 1944 г. появляется картина «Готика», в которой Поллок отказался от изображения натуры, фигуративных элементов. «Натура – это Я!» – заявлял художник. Как он был теперь далек от убеждений молодости!

Постепенно его техника приобретала все более необычные черты. Он решил «напрямую перенести творческий процесс на полотно». Работать Поллок стал на полу, где, по его собственному признанию, он являлся «частью картины». Краски он либо разбрызгивал кисточкой, либо разливал из продырявленного ведра, либо… метал. В этот момент все его тело было инструментом живописи. На «бессознательном этапе» творчество не закончилось. После этой «пляски святого Вита» художник брал в руки мастерок или деревянную палочку и начинал трудиться вполне осознанно. Естественно, такие «процедуры» можно было проводить только на больших полотнах. В его картинах пересекается множество линий, лежащих как бы в нескольких прозрачных плоскостях («Собор», 1947 г.; «Номер 1. Белый какаду», 1948 г.; «Туманность синей лаванды», «Осенний ритм», обе в 1950 г.). Однако не все удавалось. В работе «За пределами холста № 7» красочных слоев оказалось слишком много, и художнику пришлось выскабливать некоторые элементы картины.

Так или иначе, но к Поллоку пришло признание. «Джек-каплеметатель» – так теперь называли его критики. Имя его («Jack, the Dripper») перекликалось с «Jack, the Ripper» – Джек-потрошитель. И Джексон действительно тоже был своего рода убийцей. Ведь он уничтожал в своем творчестве все устои и правила существовавшей ранее живописи. Но при этом художник убивал и самого себя. Стремясь «открыть клапаны подсознания», он накачивался наркотиками и спиртным, устраивал дебоши. Его шокирующее поведение стало в Нью-Йорке «притчей во языцех». Шлейф скандалов, драк, неприличных выходок в светском обществе тянулся за Поллоком в течение всей жизни. Положение усугубилось творческим кризисом, настигшим художника в начале 50-х гг. Многие исследователи связывают его с возникшим в последние годы жизни Джексона противоречивым столкновением в его творчестве абстракции и фигуративности.

Некоторые картины этих лет, выполненные широкими штрихами, напоминают работы Пикассо («Номер 29», 1952; «Белый свет», 1954 г.). «Нефигуративные картины» теперь зачастую выполнялись только черным цветом. Многие из них не имеют названия – лишь номер: для того, «чтобы зритель видел в картине именно то, что она собой представляет – обнаженную живопись».

В 1956 г. от Джексона Поллока ушла жена, уличив супруга в измене. В августе этого же года его автомобиль врезался на пустынной трассе в дерево. Художник и его случайная пассажирка погибли. Такая развязка неудивительна: Поллок позволял себе садиться за руль в любом состоянии… Ему было только 44 года.

Изобретенный художником метод интуитивного разбрызгивания краски на поверхность холста не получил большого распространения. Видимо, потому, что Поллок не оставил после себя школы: он никого не хотел учить. Абстрактный экспрессионизм стал всего лишь еще одним термином. Но произведения основателя «живописи действия» получили прописку в музеях мира, на аукционах за них предлагают баснословные деньги. Однако эти картины, соединившие в себе абстракционизм, экспрессионизм и сюрреализм, все же имеют довольно узкий круг почитателей. Широкую же общественность до сих пор больше интересуют подробности скандальной биографии Поллока. Недаром в 2000 г. о нем был снят художественный фильм.

РАУШЕНБЕРГ РОБЕРТ (род. 22.10.1925 г.)

Известный американский живописец, график, основоположник поп-арта, мастер коллажа и так называемой «комбинированной живописи».

«Вторая половина XX века – не время для рисования на камнях», – утверждал художник Роберт Раушенберг, поглощенный работой над серией литографий «Окаменевшая луна» (1969 г.). Не понимая причуд современного общества, таких, как Coca cola и джинсы Levi's, скрываясь от преследовавшей его славы, гениальный творец нового постмодернистского искусства уединился на острове. Однако и там нашлись «почитатели» его творчества – шесть преданных собак и любимица-черепаха.

Роберт Раушенберг родился в Порт-Артуре, штат Техас, США. Его семья принадлежала к фундаменталистской секте. Отец Роберта, немец по происхождению, работал на электростанции. Окончив местную среднюю школу, юноша решил изучать фармакологию в Остине, но быстро осознал, что сделал неправильный выбор, и бросил занятия. Затем была война, и Роберт работал санитаром в клинике для душевнобольных. В возрасте 21 года Раушенберг решил серьезно учиться рисованию

и с этим намерением отправился в Художественный институт в Канзас-Сити. Однако обучение там не соответствовало его представлениям об истинном искусстве, он ожидал чего-то большего, поэтому в 1947 г. уехал искать это «что-то» во Францию, в Парижскую академию Жюльена. Но и здесь надежды не оправдались – в новой стране он не обрел ни идеалов, ни кумиров, ни даже примеров для подражания.

Зато именно в Париже судьба одарила его встречей со Сьюзен Вейлль, которая спустя три года стала его женой. Казалось, ничто не могло разрушить счастья молодоженов, но уже после двух лет супружеской жизни им пришлось разорвать такой прочный на первый взгляд брачный союз. Причина разногласий, порою доходивших до скандалов, крылась в бисексуальной ориентации Роберта. Сьюзен очень страдала на этой почве, постоянно чувствовала себя униженной и в конце концов решилась оставить мужа навсегда.

В 1948 г. Раушенберг вернулся в родную Америку и, не теряя времени, приступил к занятиям в колледже Блэк-Маунтин (Северная Каролина). Его преподавателем стал прославленный немецкий художник Джозеф Алберс (Йозеф Алберс), который эмигрировал в США в 1933 г. Взгляды на искусство у наставника-абстракциониста и ученика не только сильно расходились, а были вовсе противоположными. Но несмотря на это, Роберт позаимствовал у учителя выверенность композиции и цвета, а также неподдельный интерес к соотношениям формы и функции любой вещи. В колледже Раушенберг познакомился с творчеством великого дадаиста Марселя Дюшампа и сразу же превратился в его ярого почитателя. Он приходил в неописуемый восторг от таких редимейдов этого художника, как «Велосипедное колесо», «Сушилка для бутылок», «Фонтан». Чистосердечное преклонение перед дадаистом сильно повлияло на дальнейшее формирование мировоззрения Раушенберга. Все в том же Блэк-Маунтине Роберт узнал композитора Джона Кейджа, творца алеаторической музыки, основанной на случайном сочетании звуков, и хореографа Мерса Каннингхэма. Вместе с ними он участвовал в «Театральной пьесе № 1», которая являла собой постановку для средств массовой информации, сопровождалась музыкой, танцами и изображениями через диапроектор. Впоследствии Роберт сам пробовал ставить такие хэппенинги («Пеликан»). Связи же с Каннинг-хэмом и его танцевальной группой он не порывал: писал для них сценарии, придумывал костюмы и декорации. Хотя обучение в колледже длилось всего лишь два года, оно с огромной силой способствовало всестороннему развитию личности будущего создателя поп-арта.

Новым занятием Роберта Раушенберга стало оформление витрин в Нью-Йорке, где он поселился в конце 1949 г. И уже через два года в этом городе в галерее Бетти Парсонс состоялась его первая персональная выставка. Двадцатишестилетний художник продемонстрировал созвездие одноцветных картин. Публика не восприняла это новшество, и критики сочли показ провалившимся. Горечь от неудачи молодому живописцу помогли развеять путешествия в Италию и Северную Африку. Преисполненный новых сил, он вернулся в 1953 г. в Нью-Йорк и с громадным удовольствием принялся за коллажи. В этих произведениях художник обратился к самым заурядным вещам: упаковкам, коробкам, ящикам, бутылкам, консервным банкам, пакетам, обоям, зонтам, веревкам, палкам и т. п. Этот странный выбор Р. Раушенберг объяснял так: «Именно художник может видеть различие между вещами, и он должен суметь передать это. Я люблю обычные предметы. Они помогают мне понять людей». Работы, в которых ясно прочитывалась попытка осознать смысл и душу обыкновенных вещей, назывались «комбинациями» или «ассамбляжами». Они подталкивали зрителя к многогранному мышлению, позволяли ему не только стать героем картины и участвовать в предложенной игре, но и переходить в иные инсталляции. Иногда художник злоупотреблял хламом и рухлядью. С помощью старья он старался напомнить зрителю о быстротечности жизни, обратить его внимание на прах и заставить переоценить настоящие представления об идеалах. Все произведения Р. Раушенберга оставляли чувство незавершенности, что заставляло зрителя не только потрогать картину, но и пропустить ее через себя, а заодно и домыслить. Сам он говорил по этому поводу: «Для меня как раз очень важно, чтобы каждый зритель видел и представлял что-то свое в этой работе. Это обогащает и меня как художника».

В произведениях постмодерниста Раушенберга вовсе исчезло личностное начало, он старался переступить через собственное восприятие и представить окружающую среду такой, какой она есть в действительности. Для достижения этой цели он комбинировал готовые элементы, заставлял предметы и вещи (как он любил повторять) «сотрудничать». Р. Раушенберг постоянно находился в творческих поисках. В 1953 г. в знак отрицания прошлого искусства абстрактного экспрессионизма он стер рисунок Де Кунинга, а оставшийся от него след представил как призрачный образ новой живописи.

Первая большая картина Раушенберга называлась «Кровать» (1956 г.): на полотне огромного формата художник преподнес собственное ложе со всеми постельными принадлежностями.

История создания этой картины очень интересна: проснувшись однажды утром, живописец хотел взяться за краски, однако холста не нашлось, под рукой оказалась лишь подушка, которую и пришлось принести в жертву искусству. Последующие произведения Раушенберга также своеобразны и оригинальны, например, «Одалиска» (1955–1958 гг.) являет собой ящик на подушке, а «Монограмма» – козла с надетой шиной. Художник считал, что шина в этой картине должна стать чем-то «неизбежным… чем-то таким, что может функционировать в пластическом смысле так же мощно, как козел, но должна быть предметом повседневной реальности, который мог бы уравновесить чрезвычайно экзотический вид животного». Чучело ангорского козла расценивалось как некая эмблема современного искусства. А через десятки лет многие увидели в «Монограмме» символ экологической катастрофы, которую несет шина-индустрия всему живому. Яркие, откровенные, смелые картины были представлены на выставке в нью-йоркской галерее Лео Кастелли в 1958 г. и принесли Р. Раушенбергу первую известность.

Художник все больше интересовался различными техниками и стал использовать шелкографию. В его творчестве 60-х гг. лидировали фоторепродукция, фотогравюра, цветная литография, керамика, эмаль, гальваника, которые помогали точнее воссоздать отношения человека и реальности. Возник первый трафарет, где автор соединил символы американской жизни: парашютиста, орла и Джона Кеннеди. Вообще, произведения Раушенберга довольно-таки политизированы, и в то же время мир на его картинах представлен многообразно, в вечном движении, сложном взаимодействии техники и экологии, бесконечных потоков информации. Художник подчеркивал: «Я всегда хотел, чтобы мои работы выглядели больше как внешний мир, чем мир, замкнутый четырьмя стенами. Моя дверь была всегда открыта, телевизор всегда включен и окна всегда распахнуты».

В 1964 г. к отцу поп-арта Роберту Раушенбергу пришло мировое признание – он стал обладателем главного приза на бьеннале в Венеции. Кроме национальной победы, это событие означало уникальное восхождение «равнодушного, холодного, «фактологического» искусства поп-арта на международную арену.

Авторитет, слава и популярность не уменьшили насыщенной работы художника. Он продолжал создавать свое искусство: то обворожительно красивое, то таинственное, то остроумное, то зловещее, но всегда самобытное. Серия «Иней» (1974–1975 гг.) очаровывала прозрачными тканями (начиная от марли и заканчивая шелком и атласом), на которых были развешаны

фотографии. Зрители заглядывали в ящик с зеркалом («Дом проверки зрения земляного паука», серия «Кабальный американский зефир», 1981 г.) и видели свое безликое, отчужденное лицо, сходное с миллионами других таких же одиноких и равнодушных. Раушенберг вспоминал в связи с этой и другими картинами: «Я находился в состоянии депрессии, когда работал над этой серией. Меня угнетало, что люди так сильно озабочены своей карьерой, не замечают тех ужасов, которые их окружают. И вот я решил внести юмор в свои работы, они стали развлечением для меня». На коллаже «Слинг Шот № 7» (1984 г.) художник делает надписи: «Остерегайтесь сексуального маньяка», «Супергерой», «Продаются аппликации из цветов», «Секс», «Продается», «Поцелуй». Взятые из массовой рекламы, они нацелены на то, чтобы заставить зрителей задуматься над сегодняшними проблемами.

В 1985 г. Роберт Раушенберг разработал выставочный проект РОКИ (Зарубежные Культурные Обмены Раушенберга). Работы, над которыми он трудился последние двадцать лет, объехали мир. Эти выставки сейчас пополнили 22 новых произведения, которые художник создал во многих странах. Говоря о своем проекте, он подчеркивает: «Работая в различных странах, часто через общение со зрителем я тоже стремлюсь понять специфику народа, культуры. И тогда даже пространство моей выставки превращается в некую игральную площадку для выяснения своеобразия людей той страны».

Сегодня Роберт Раушенберг – самая крупная фигура американского поп-арта. Его работы представлены во многих музеях мира. В 1997 г. цикл литографий художника «Tribute 21» (1994 г.) экспонировался в Эрмитаже. А через год Раушенбергу была вручена престижная Императорская премия Японии, присуждаемая Японской ассоциацией искусств.

«В наш безумный, технологический, постоянно меняющийся на глазах век надо помочь людям взглянуть на мир свежим взглядом и увидеть его обновленным» – такую цель ставит перед своим искусством Раушенберг и продолжает идти к ее достижению.

РЕНУАР ПЬЕР-ОГЮСТ
(род. 25.02.1841 г. – ум. 3.12.1919 г.)

Выдающийся французский художник, один из крупнейших представителей импрессионизма, график и скульптор.

В историю мировой живописи Огюст Ренуар вошел как художник, чье имя стало синонимом красоты, радости и счастья. Это один из немногих мастеров своего времени, кому удалось сохранить представление о цельности человеческой личности. Пессимизм, тоска, мучительные раздумья о несовершенстве реальной действительности никогда не были свойственны Ренуару ни как человеку, ни как художнику. Известный кинорежиссер Жан Ренуар, сын художника, писал в своей книге об отце: «Мысль о том, что жизнь состояние, а не предприятие, кажется мне очень важной для объяснения характера, а тем более искусства Ренуара. Следует прибавить, что ему эта жизнь представлялась радостной, любой этап ее знаменовался дивными открытиями. Каждый взгляд на мир искренне изумлял его, был сюрпризом, который он не старался скрыть от других. Я был свидетелем мучительных страданий моего отца, но я никогда не видел, чтобы он скучал». Каждый ренуаровский образ, каждое движение кисти живописца будто бы утверждают незыблемость

права человека на счастье, воспевают его красоту и гармонию. За свою долгую жизнь Огюст Ренуар не раз становился свидетелем грандиозных исторических коллизий, но до конца своих дней стремился «утверждать в жизни только светлое, радостное начало», отрицая все то, что «нарушает великую гармонию природы». «В жизни и так достаточно тяжелого, чтобы это еще изображать», – любил повторять живописец.

Родился Пьер-Огюст Ренуар в Лиможе, в бедной семье портного. В Париже, куда в поисках лучшей доли перебрались родители Огюста со своими детьми, они жили в квартирке площадью с «носовой платок». Однако, по словам художника, бедность и нужда не мешали ему чувствовать себя радостным и счастливым ребенком. Лет с тринадцати Огюст начал «яростно» рисовать. Бумаги было мало, и потому мальчик рисовал на полу квартиры отцовским мелом. Родители не могли и предположить, что это времяпрепровождение станет профессией их сына, рассчитывая лишь на то, что способности в рисовании помогут ему овладеть художественным ремеслом – рисованием мод или росписью по фарфору. В 1854 г., когда пришло время отдать Огюста в учение, отец устроил его на фабрику фарфора братьев Леви. Расписывая фарфор, юноша быстро достиг успеха и вскоре за свое мастерство получил прозвище «господин Рубенс». В 1858 г., когда ручная роспись по фарфору была вытеснена печатными станками, юному Ренуару пришлось отказаться от полюбившегося ремесла. Видимо, с тех самых пор у художника зародилось острое неприятие к фабричной продукции серийного производства, которое сохранилось на всю жизнь. В глазах Ренуара любой, даже обиходный предмет должен был обладать прежде всего «индивидуальностью», неповторимостью. Пытаясь найти какое-нибудь другое применение своим способностям, Огюст стал зарабатывать тем, что расписывал религиозными сюжетами шторы-витражи. Он преуспел в этом деле так же стремительно, как прежде в росписи фарфора. Но ремесло художника-декоратора, хотя и хорошо оплачиваемое, не было целью Ренуара – он мечтал о школе при Академии художеств и о подлинной живописи. Юноша понимал, что может рассчитывать только на свои силы и упорство, и благоразумно откладывал деньги, на которые смог бы жить первое время, обучаясь в Академии. По словам Жана Ренуара, уже в ранней юности его отец отличался бережливостью, но деньги никогда не были целью этого человека. Он «ходил по середине немощеных улиц, чтобы не изнашивать подметки о камни тротуара», и в то же время не задумываясь «тратил месячный заработок на покупку кружевного воротника сестре или трости с золотым набалдашником отцу». В

1862 г. двадцатиоднолетний Ренуар с успехом выдержал экзамены в Академию художеств и был зачислен в мастерскую Глейра. Работа кистью приносила ему неизменную радость. Ренуар вкладывал в занятие всю свою душу, если оно доставляло ему удовольствие, и никогда не брался за то, что не приносило удовлетворения. Жан Ренуар вспоминал, что отец никогда «не мог делать того, что ему не нравилось»: «Это было его физическое свойство. Например, он никогда не преподавал. Натура его казалась приспособленной исключительно для впитывания жизни».

Живописи юный Ренуар отдавал все свое время, «копируя по десяти раз одно и то же», и вскоре в мастерской о нем заговорили как о художнике, «чья виртуозность возвращает нас к итальянскому Ренессансу». Среди учеников Пьер-Огюст был самым внимательным и прилежным. Он знал цену учебы, поскольку самостоятельно оплачивал занятия. В мастерской Огюст Ренуар тесно сошелся с тремя молодыми художниками – Альфредом Сислеем, Фредериком Базилем и Клодом Моне, творческая дружба с которыми определила будущее живописца. Совершенно различные по характеру, они тем не менее имели между собой много общего и среди учеников Глейра составляли особую группу. Начинающие художники, чье общество получило название «Непримиримые», хотели сделать содержанием своего искусства современную повседневность. Молодые новаторы стремились переносить на холст свое непосредственное восприятие, без каких-либо «литературных объяснений сюжета». «Самым важным в нашем движении я считаю то, что мы освободили живопись от сюжетов. Я волен писать цветы и называть их попросту «цветами», без того, чтобы у них была своя история», – говорил впоследствии Ренуар.

Пьер-Огюст никогда не принимал активного участия в яростных спорах молодых художников, предпочитая высказывать свое мнение вскользь или вовсе с улыбкой промолчать. В своих суждениях он не был так резок, как, например, Моне и Писсарро, которые в числе первых полностью отреклись от изучения мастеров прошлого и своим единственным учителем провозгласили природу. Ренуар не мог оставаться равнодушным к искусству Энгра, Буше, Фрагонара, но «любовь к жизни, потребность насытиться всеми ощущениями, доступными органам восприятия», заставила художника следовать за «Непримиримыми», которые в своих исканиях видели обновление французской живописи. Еще во времена обучения в Академии перед художником встала задача, которую так или иначе ему приходилось решать всю жизнь – «сделать выбор между

опьянением непосредственным восприятием и суровым вдохновением, завещанным предшественниками». В области техники эта дилемма сводилась к следующему: «работать ли на природе, со всеми отклонениями и ловушками, расставляемыми солнечным светом, или писать в мастерской, с холодной точностью ее упорядоченного освещения».

Свои первые произведения Ренуар писал в закрытом помещении, но уже в конце 60-х гг. вместе с коллегами-друзьями он работает исключительно на открытом воздухе. Одна из первых картин, созданных на пленэре, «Лиз» (1867 г.), была выставлена в Салоне 1868 г., где произвела впечатление не только «тонко переданной игрой рефлексов», но и «сравнительно традиционной манерой письма». Более самостоятельным произведением художника явился «Портрет четы Сислей» (1868 г.), в котором персонажи кажутся не нарочито позирующими, а будто бы увиденными в «случайных» позах. Но того ощущения «воздушной вибрации», которое так виртуозно передает Ренуар в своих последующих картинах, здесь еще нет.

Наиболее ярким примером «освобождения от традиций и нового понимания формы» стала картина «Лягушатники» (1868–1869 гг.), в которой живописец отказался от традиционной композиции, фиксируя на полотне «кусок жизни» в таком виде, в каком его предлагает сама жизнь. Начиная и заканчивая свой холст под открытым небом, Ренуар создает произведение удивительно «живым», в котором неопределенные, слегка размытые очертания силуэтов словно тают в дрожащей воздушной дымке. Игра солнечных бликов, вибрация света и воздуха, красочное разнообразие природы во всех ее проявлениях стали доступны кисти Ренуара и его друзей-импрессионистов, как впоследствии назвали художников нового направления.

В 70-е гг. Ренуар стал одним из блистательных интерпретаторов нового живописного метода, открывшего для живописи «самую сущность света». Этот период, полный свободного и радостного творчества, является, пожалуй, самым счастливым и самым плодотворным в жизни художника. Верный своим творческим принципам, Ренуар пишет в своих картинах только те сцены, в которых «раскрывается естественная способность человека радоваться жизни, наслаждаться ею». Увы, его картины, впервые широко представленные на Первой выставке импрессионистов, вызвали бурное неприятие одних критиков или же вовсе не были замечены другими. Невероятно, но один из самых признанных шедевров Ренуара, «Ложа» (1874 г.), в котором в полной мере ощущается его радостное упоение «праздником жизни», удивительный талант находить во

всем «богатство красочных ценностей», вызвал лишь негодование. «Меня не признавали. Это очень тревожно – когда тебя не хотят знать», – говорил художник.

За свои картины, которые все же удавалось продать, Ренуар получал сущие гроши и одно время даже подумывал о возвращении к росписи стен кафе, которой занимался в юности. Но, к счастью, живописец понял, что, вкусив от «запретного плода» настоящего искусства, он уже не сможет от него отказаться. В 70-е гг. творчество мастера отличается особенным разнообразием жанров и тематики. Все привлекало художника и все становилось подвластно его кисти – декоративные росписи, натюрморты, пейзажи, обнаженная натура, портреты. «Большие бульвары» (1875 г.), «Прогулка» (1875 г.), «Первый выезд» (1876 г.), «Анна» (1876 г.), «Чашка шоколада» (1878 г.), «Зонтики» (1879 г.), «На террасе» (1879 г.), «Завтрак гребцов» (1881 г.) – все эти и многие другие картины олицетворяют собой «живой, трепетный поток» человеческой жизни.

В 1876 г. Ренуар создает одно из своих самых значительных и сложных по замыслу произведений – «Бал в Мулен де ла Галетт», которое считается еще и самым крупным жанровым полотном в импрессионизме. Изображая обычное для Монмартра зрелище отдыха богемы, художник как бы «выхватывает из мелькающего калейдоскопа веселящейся, танцующей толпы только один фрагмент», стремясь убедить в его мимолетности, «случайности». Случайно, будто на мгновение вспыхивают солнечные блики, мелькают контрасты силуэтов, связывая «открывшуюся взору сцену единой световой и воздушной атмосферой».

В годы наивысшего творческого расцвета Ренуар создает целую галерею портретов, которые в полной мере отражают его радостное мироощущение. Женщины и дети, чья «простодушная ясность» влечет художника, становятся основными его моделями. «Простая служанка и аристократическая дама, натурщица с Монмартра и популярная актриса» в равной степени могли стать героями его произведения. В их облике живописец не только находит необходимые ему «радостные цветовые сочетания», но и открывает созвучную его собственным чувствам гармонию. Полные обаяния, свежести, очаровательные образы женщин и детей написаны с большой искренностью и теплотой. Подлинными шедеврами ренуаровской живописи являются выполненные в теплой звонкой гамме портреты известной актрисы того времени, «одной из прелестнейших женщин прошлого века» Жанны Самари. Необыкновенно женственная, молодая, красивая, с пушистыми волосами и синими сияющими глазами, она словно создана для ренуаровских полотен. Из

многочисленных изображений Ж. Самари наилучшим считается портрет, написанный в розово-зеленых тонах. Кисти Ренуара принадлежат и сложно-психологические портреты (В. Шоке, К. Моне, А. Сислея), но они достаточно редки в творчестве художника.

С началом 80-х гг., после десяти лет противоречивых исканий и непрерывной борьбы, у художника возникает множество сомнений относительно импрессионизма, что можно охарактеризовать как наступление творческого кризиса. «Я перестал понимать где я, я тонул!..в моих работах словно произошел перелом, я дошел до конца импрессионизма и пришел к констатированию факта, что не умею ни писать, ни рисовать. Словом, я очутился в тупике», – признавался художник годы спустя. Критически взглянуть на свои работы Ренуара во многом побудила поездка в Италию, где на него произвели неизгладимое впечатление фрески Рафаэля и живопись Помпеи.

В нелегкий для художника период переосмысления своего искусства Ренуар встретился с Алин Шариго, которая впоследствии стала его женой. Эта девушка, обладая «крестьянским здравым смыслом», смотрела на вещи гораздо проще Ренуара и считала, что он «создан для живописи, как лоза для того, чтобы давать вино». «Пухленькая, но с осиной талией» двадцатилетняя Алин принадлежала к тому типу женщин, которые всегда привлекали Ренуара, – «мягкая пушистая кошечка, которой хочется почесать за ушами». Ее изображения, написанные с нежной любовью и теплотой, присутствуют на многих полотнах художника. Жан Ренуар писал о необъяснимой мистической тайне, связывающей его родителей: «Дело в том, что с момента, когда Ренуар стал держать в руке кисть… в своих мальчишеских мечтах, за тридцать лет до встречи с Алин Шариго, он уже создавал ее портрет. Венера, изображенная на вазе… была моей матерью, воплощенной в богиню, за десять лет до ее рождения». Алин, с которой после женитьбы Ренуар никогда не разлучался и прожил в счастливом браке 33 года, многое дала своему мужу: «душевный мир, детей, которых он мог рисовать, и отличный предлог, чтобы по вечерам сидеть дома». «Она давала мне возможность размышлять. Она умела поддерживать вокруг меня деятельность, которая соответствовала моим заботам», – говорил Ренуар о жене.

К середине 80-х гг. в творчестве живописца наступает так называемый «энгровский период». Постепенно вытесняется интерес Ренуара к пленэру, его все меньше интересуют жанровые сцены и портреты, заметно изменяется художественное видение. В полотнах этих лет (особенно в картине «Большие купальщицы»,

1883–1885 гг.) чувствуется хорошо продуманное композиционное решение, линии рисунка становятся четкими и определенными, краски – менее яркими и насыщенным, приобретают «изысканность эмали», в результате чего в целом живопись кажется сдержаннее и холоднее. Особое внимание в эти годы Ренуар придает рисунку как самостоятельному виду искусства. Он работает в технике пастели, акварели, сангины, создает множество набросков карандашом, пером или цветными мелками. Один из лучших черно-белых перьевых рисунков художника – «Женщина с муфтой» отмечен «необыкновенным изяществом и точностью линий».

Большое влияние на творчество художника оказала его дружба с еще одним прославленным живописцем Франции Полем Сезанном, что особенно выразилось в обращении Ренуара к жанру натюрморта. Спелые южные фрукты, пышные яркие букеты, деревья и, несомненно, человек, – все это олицетворяет для художника «вечно цветущую, обновляющуюся жизнь».

В начале 90-х гг. мастер снова обращается к искусству Буше и Фрагонара, которое так прельщало его в пору юности. «Я возвращаюсь – и это прекрасно – к старой живописи, нежной, мягкой… Тут нет ничего нового: это продолжение искусства XVIII века», – говорил Ренуар. Линии рисунка вновь приобретают мягкость, а цветовая гамма становится переливчатой, нежно-жемчужной, отчего эта живописная манера художника получила название «перламутровой».

На смену «перламутровому» периоду приходит так называемый «красный», когда наибольшее предпочтение художник отдает красноватым и розовым цветам. В эти годы Ренуар наконец получает долгожданное официальное признание, однако особенно пристальным внимание к творчеству художника стало уже после его смерти. Произведения последних лет его жизни чрезвычайно многочисленны и разнообразны: портреты, пейзажи, «ню», керамика, скульптура. Пышущие здоровьем купальщицы, прекрасные одалиски, улыбчивые румяные дети продолжали оставаться для него символом природной гармонии и счастья. Он все так же смотрел на мир изумленными глазами художника, таящими в себе «смесь иронии и нежности, шутливости и неги», и не переставал удивляться его неувядающей красоте. До конца своих дней почти парализованный старец Огюст Ренуар, с трудом удерживая кисть в изуродованных ревматизмом руках, воспевал в своих полотнах гимн радостной, светлой и вечно юной жизни.

РЕПИН ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ (род. 24.07.1844 г. – ум. 29.09.1930 г.)

Выдающийся русский художник-жанрист, портретист, исторический живописец реалистического направления.

Профессор живописи (1893 г.), действительный член Петербургской академии художеств.

Обладатель почетных наград: золотой медали «За экспрессию» им. Виже Лебрен за картину «Бурлаки на Волге» (1873 г.); памятной золотой медали и диплома «За особые труды и заслуги на поприще живописи и искусства» за портрет Е. *Н. Корева на Всемирной выставке в Сент-Луисе (Америка).*

Автор воспоминаний «Далекое близкое» (1915 г., изданы в 1937 г.).

Величие Репина как художника явилось следствием гармоничного соединения врожденного таланта, глубокого осознания действительности и в высшей степени по-детски восторженного мировосприятия.

Детские и юношеские годы Ильи прошли на Украине, в г. Чугуєве. Он родился в семье военного поселянина Ефима

Васильевича Репина, который служил фуражистом и квартирмейстером в кавалерийском полку. Когда отец надолго уезжал по делам службы, заботу о благополучии четырех детей (двое умерли в раннем возрасте) брала на себя мать, Татьяна Степановна. Илья был на редкость любознательным мальчиком, но в школе учиться ему не довелось. Грамоте Илью обучил сельский пономарь, а арифметике – дьячок. Получив в семилетнем возрасте набор красок, он с таким восторгом и упорством рисовал, что у него кровь стала идти носом. Все соседки предсказывали, что мальчонка не выживет. Но он выздоровел и снова вернулся к краскам, чтобы уже никогда с ними не расставаться.

Проучившись несколько месяцев в Корпусе топографов, Илья в 1858 г. пошел в ученики к художнику-иконописцу И. М. Бунакову. Он быстро освоил сложную технику росписи, а в иконах давал волю своему воображению. Священникам нравились их яркие краски. Особенно удалась Илье «Мария Магдалина» – пылающие лучи и заплаканные глаза страдалицы на иконе производили сильное впечатление на верующих. Юный художник получал много заказов на росписи церквей и портреты горожан. В свои 19 лет в родном городе он был признанным мастером.

В 1863 г., взяв заработанные 100 рублей, Илья поехал в Петербург штурмовать академию, о которой давно мечтал. Однако опыта провинциального живописца оказалось недостаточно для поступления. Репина подвела «тушевка». По совету художника-архитектора Петрова, у которого он снимал комнату, он поступил в вечернюю рисовальную школу на бирже. Днем Илья метался по столице в поисках заработка, а вечером успешно осваивал злополучную штриховку. Получив первый номер в школе, он справился с экзаменом в академию ив 1864 г. был зачислен вольнослушателем. Чтобы заплатить 25 рублей за первый год обучения, Илья пошел на поклон к меценату генералу Прянишникову, и тот внес необходимую сумму.

Со всем пылом юности Репин постигал азы творчества. Но ему не хватало общеобразовательных знаний, и он с поразительным упорством изучал историю, литературу, анатомию, математику, физику, химию. Илья даже подумывал года на четыре отказаться от живописи, чтобы догнать «интеллектуальных богачей». Товарищи по учебе – В. Поленов, М. Антокольский, А. Шевцов, Н. Мурашко – отговорили его и старались раздобыть ему заказы на портреты, чтобы он мог заработать на жизнь. Преодолев все препятствия, уже через год и восемь месяцев обучения Репин получил Малую серебряную медаль за эскиз «Ангел смерти истребляет первенцев египетских»

(1865 г.). Это было для Ильи не просто признанием его успехов, но и позволило освободиться от податного сословия и телесных наказаний, получить звание художника и больше не оплачивать обучение.

Обязательные академические работы на библейские сюжеты Репина не волновали. Его вторым учителем с 1863 г. был И. Н. Крамской, а близким другом и советником стал В. В. Стасов. Проникнувшись идеями артельщиков и передвижников, равняясь на реалистическое творчество В. Г. Перова, Илья успешно исполнял задания, но душу в них не вкладывал. Он искал свою тему. И она открылась ему погожим днем 1868 г. на Неве. Фигуры бурлаков, доведенных каторжным трудом до состояния тяглового скота, их измученные лица и непокорные взгляды заслонили весь горизонт. Репин одновременно заболел сюжетом и влюбился в своих героев. Он задумал сложную, построенную на контрасте композицию: изможденные фигуры бурлаков, яркий солнечный день и стайки барышень в разноцветных платьях на берегу. Но по совету друга Ф. Васильева, Илья отказался от «назидания» в картине, а каникулы 1870 г. провел с друзьями и братом на Волге, «охотясь» за бурлаками, проникаясь их жизнью и повадками. Эскизы летних работ, разбросанные по полу конференц-зала, были лично рассмотрены Великим князем Владимиром, и он оставил за собой право купить будущую картину.

Репин так увлекся бурлаками, что друзья с трудом убедили его участвовать в конкурсе на Большую золотую медаль и пенсионерскую поездку за границу. Илья долго не знал, как подойти к очередной библейской теме – «Воскрешение дочери Иаира» (1871 г.), пока не вспомнил о смерти сестры Усти. Он представил, как в их затихший от горя дом вошел бы человек и вернул сестре жизнь. После четырех месяцев бесплодных поисков Илья переписал картину за несколько дней, получил медаль и успешно закончил академию.

Молодой художник не смог сразу отправиться в пенсионерскую поездку. Задержали неоконченные портреты, «Бурлаки» и огромный заказ на картину «Славянские композиторы» (1871–1872 гг.), которую Тургенев назвал «холодным винегретом из живых и мертвых». Картина имела огромный успех, хотя в ней все надумано, а среди выдающихся мастеров нет ни Мусоргского, ни Бородина, ни даже Чайковского.

Еще одной причиной задержки стала смена неуютной холостяцкой жизни на семейную. Невеста, Вера Алексеевна Шевцова, на глазах художника из неуклюжей девятилетней девочки, сестры друга, превратилась в нежную и вдумчивую

девушку. 11 февраля 1872 г. молодые обвенчались в академической церкви, а в ноябре радовались рождению дочери. Пока маленькая Вера подрастала, чтобы осилить путешествие, счастливый отец представил зрителям полотно «Бурлаки на Волге» (1870–1873 гг.), на котором сами за себя говорят «11 фигур – 11 горьких судеб на горячем песке под палящим солнцем раздольной русской реки». Репинское мастерство спаяло здесь спокойную мудрость, богатырскую силу, суровую доброту, тяжкие думы и отсутствие некрасовской покорности. «Нельзя не полюбить этих беззащитных… Нельзя не подумать, что действительно должны народу… Ведь эта бурлацкая «партия» будет сниться потом во сне, через 15 лет вспомнится. А не были бы они так натуральны, невинны и просты – не производили бы впечатления и не составили бы такой картины…» – писал Ф. М. Достоевский. «Бурлаки» были восторженно приняты зрителями и критикой в Петербурге и на Всемирной выставке в Вене, а затем на долгие 44 года скрыты от глаз публики в бильярдной князя Владимира…

За границу Репин уезжал прославленным мастером. С 1873 по 1876 г. художник побывал в Вене, Венеции, Флоренции, Риме, Неаполе, Альбано, Лондоне. Долгое время жил с семьей в Париже, где родилась вторая дочь Надя. Их дом стал родным и для девятилетнего Валентина Серова, а Илья Ефимович – его первым и любимым учителем. Художник знакомился с западным искусством, написал много пленэрных пейзажей, этюдов, портреты Тургенева и дочери Веры, «Девочку-рыбачку», картину «Парижское кафе» (все в 1874 г.) и аллегоричное полотно «Садко в подводном царстве» (1876 г.). За последнюю работу Репин получил звание академика живописи.

Но в России от создателя «Бурлаков» ожидали чего-то большего. Парижские работы ничего не добавили к его доброму имени. Казалось, он накапливал силы, чтобы по возвращении в Чугуев выплеснуться своеобразной летописью пореформенной России: «Под конвоем» (1876 г.), «В волостном правлении», «Возвращение с войны», «Мужичок из робких», «Мужичок с дурным глазом» (направлено на Международную выставку в Париж), «Крестный ход в дубовом лесу» (все в 1877 г.). Одним из действующих лиц «Крестного хода» стал чугуевский соборный протодиакон И. Уланов. Его же монументальную фигуру темпераментно, свободно, с исключительным богатством живописных приемов изобразил Репин в картине «Протодиакон» (1877 г.). «Да ведь это целая огнедышащая гора», – сказал о портрете Мусоргский. Эти и другие работы художник создал за один год жизни в родном городе. Ему было жаль расставаться с

Украиной, но очень хотелось быть в центре российской живописи.

Прожив пять лет в Москве, Репин с семьей, пополнившейся сыном Юрием и дочерью Татьяной, переехал на постоянное место жительства в Петербург. В своей живописной мастерской художник работал сразу над несколькими полотнами. Его творческий темперамент был огромен. Он постоянно совершенствовал композиции, создавал десятки эскизов даже не к основным фигурам, искал выразительную натуру. Так, образ горделивой женщины в «Царевне Софье» (1879 г.) художник нашел, слив воедино эскизные портреты Бламберг-Апрелевой, портнихи и матери В. Серова. Критическое отношение к своим работам у Репина бывало чрезмерным. Он постоянно что-то исправлял в уже готовых картинах, а иногда заново переписывал их на том же холсте. Так, над «Явленной иконой» художник работал с 1877-го по 1924 г. Долгие годы, создавая в картинах «Отказ от исповеди» (1879–1885 гг.), «Арест пропагандиста» (1880–1892 гг.), «Не ждали» (1884–1888 гг.) образы революционеров-народовольцев, Репин воспел облик человека, отдающего жизнь за высшие идеалы.

Никого не оставила равнодушным многоликая толпа «Крестного хода в Курской губернии» (1880–1883 гг.), которая мерно наплывала на зрителя. В картине нет никакого благоговейного и религиозного экстаза – только чванливость, тупость, жестокость, боль и нищета. Десятки фигур, но нет ни одной лишней. Каждый образ, продуманный и десятки раз переписанный, мог бы стать отдельной картиной: от мальчика-горбуна и нищенки до толстой женщины и урядника с нагайкой. Репин даже по просьбе Третьякова ничего не изменил в картине, хотя очень часто поддавался уговорам. «Красота – это дело вкусов; для меня она вся в правде», – ответил художник знаменитому галерейщику.

Такой же жуткой по своей правдивости и реальности преступления и смерти стала картина «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года» (1882–1885 гг.) – наиболее драматическое произведение Репина. «Чувства, перегруженные ужасами современности», позволили воссоздать на полотне «живую смерть», детоубийство. Художник запечатлел момент, когда в тиране Грозном пробуждается человек и отец, осознавший свой зверский поступок и горе. Слабая улыбка прощения освещает лицо умирающего. Цвет на полотне созвучен трагедии: серый фон, кроваво-красный ковер, черное одеяние Грозного и розово-золотые одежды царевича усиливают общее впечатление. Но именно мгновенная смена душевного состояния человека, бьющая из глаз царя, ошеломляет зрителя больше, чем

хлынувшая из раны кровь. Картина написана «так мастерски, что не видать мастерства» и так правдиво, что Третьякову, купившему ее, от имени царя было велено не выставлять это произведение в галерее.

Работа над «Грозным» забрала у художника много сил и душевной энергии. Да и в семейной жизни у Ильи Ефимовича давно не было тишины и счастья. Его частые увлечения, неуравновешенный вздорный характер доставляли немало горя жене, занятой домом и воспитанием четырех детей. Она не могла быть светской хозяйкой репинского салона. Друзья видели «затаенное страдание» этой женщины. Вера Алексеевна потребовала разрыва. Старшие дочери остались с отцом, а Юра и Таня – с матерью. Но контакта с детьми у Репина не было, они не простили ему грозовую атмосферу детства и скандалы. Тихое семейное счастье не удовлетворяло его бурную натуру. Ему требовалось состояние юношеской влюбленности, яркая и сильная страсть. В 44 года он пережил это чувство к своей одаренной ученице, Елизавете Николаевне Званцевой. Девушка не могла ответить взаимностью обремененному семьей художнику.

После душевного и семейного кризиса Репин полностью погрузился в работу над задуманной еще в 1878 г. искрометной и сочной картиной «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878–1891 гг.). Проникаясь стариной, художник несколько раз ездил на Украину, встречался с историком Яворницким (он изображен на картине писарем). Яркие типажи, хохочущие лица, уверенные в своей мощи фигуры, слитые в едином порыве веселья, на картине стали символом казацкой вольности и товарищества.

«Запорожцев» купил царь за 35 тысяч рублей. На эти деньги Репин приобрел поместье Здравнево в Белоруссии и превратился в настоящего помещика, занятого посевами, скотом, наймом рабочих. Может быть, на этом и закончился бы великий художник, если бы Репин не попытался примириться с семьей. Но совместная жизнь опять не задалась. Художник оставил имение жене и вернулся в Петербург, где окунулся в общество высшего света, с представителей которого писал портреты. Постепенно он усвоил их взгляды, стал стыдиться своих юношеских порывов и исканий, превращаясь в салонного живописца.

Друзья по Товариществу передвижников, в правлении которого Репин то состоял, то выходил из него, не узнавали его. Художник со свойственной ему резкостью и непредсказуемостью суждений и оценок постоянно раздувал конфликты. Часто он безапелляционно подвергал критике то, в чем еще и сам не

разобрался, а потом чистосердечно каялся. Но обиды оставались. Друзей-художников становилось все меньше (хотя со Стасовым, Поленовым, Суриковым дружба почти не прерывалась), а вот среди знати – все больше. Какая-то раздвоенность поселилась в душе и творчестве Репина. Он больше не мог остановиться ни на одном интересном сюжете, испытывал чувство опустошенности. В этот период художник даже отошел от реализма: «Буду держаться только искусства и даже только пластического искусства для искусства», – писал он из Италии Стасову в 1893 г., и тот поспешил причислить его к ренегатам. Все чаще на мольберте Репина появлялись картины на ранее не любимые им библейские темы: «Голгофа», «Утро воскресения», «Неверие Фомы», «Отрок Христос в храме».

Столкновения с «мирискуссниками» вернули живописца к реализму, и его «Дуэль» в 1897 г. на Международной выставке в Венеции «удивила всю Европу». Но Репину хотелось «хоть бы что-нибудь для сносного финала сделать». И все свое мастерство портретиста художник вложил в огромную, заказанную Александром II картину «Заседание государственного совета» (1901–1903 гг.). Грандиозное многофигурное полотно, в исполнении которого помогали Б. М. Кустодиев и И. С. Куликов, заблистало нарядными мундирами более 80 сановников во главе с царем. Используя манеру односеансного письма, работая в стиле импрессионистов, Репин создает этюдные портреты, по силе впечатления превышающие даже саму картину. «Образы наших держиморд» потрясают своей реалистической правдой, особенно портрет Победоносцева. Лицо-маска иезуита, молитвенно сложенные руки, страшный облик уверенного в своей безмерной власти сановника. Каменное, холодное лицо человека, по чьей подсказке царь запретил показывать зрителям «Ивана Грозного». Каждый портрет – это приговор жестокости, равнодушию и хитрости. Картиной все были довольны. Очевидцы заседания считали, что она стала зеркальным отражением торжественного события, так «жизненны были лица, так характерны позы, так точно воспроизведена обстановка».

Репин недаром считался одним из лучших портретистов. Лучше всех удавались ему образы тех людей, которых он искренне любил и уважал. Живописец создал портреты целой плеяды ученых: Пирогова, Сеченова, Бехтерева, Менделеева, Павлова; русских писателей: Тургенева, Л. Толстого, Писемского, Горького, Короленко, Маяковского; композиторов: Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова; художников: Крамского, Сурикова, Куинджи, Ге, Васнецова, Серова; портреты Стасова и Третьякова, а также всех своих родных. По словам самого

живописца, даже в «самый пустой портрет» он «вкладывал душу».

Можно только удивляться, как такой тонко чувствующий человека художник, непокорный и своенравный, мог связать свою жизнь (1900 г.) с сочинительницей банальных романов Натальей Нордман-Северовой и полностью подчиниться ее укладу жизни. Она в разное время была то боевой суфражисткой, то ярой феминисткой, потом проповедовала вегетарианство и самообслуживание. О ее обедах из сена ходили анекдоты. Все, что она делала, было нелепо, напыщенно, громогласно, но в то же время искренно. Илья Ефимович сносил все ее сумасбродства очень терпеливо, хотя жизнь в имении жены «Пенатах» в Финляндии была больше похожа на буффонаду, чем на творчество. Но Нордман противопоставила враждебности репинской семьи культ художника, подчинив этим Илью Ефимовича. За 15 лет совместной жизни мир для Репина сузился до размеров одной усадьбы в Куоккале. Он прекратил преподавание в Академии (1894–1907 гг.), с удивлением и обидой осознав, что теперь «оказался плохим педагогом», хотя для многих был великим учителем. Он воспитал Грабаря, Малявина, Кустодиева, Остроумову-Лебедеву, Билибина и Серова.

Художник продолжал работать в привычном для него режиме и, когда в 1907 г. отказала правая рука, писал левой, закрепив палитру специальными ремнями на теле. Когда совсем запретили рисовать, он ухитрялся при помощи окурка и туши на клочках бумаги создавать самобытные портреты посетителей и друзей. Часто принимал гостей, но вздохнул свободно только после смерти Нордман. Свое бескорыстное отношение к Репину она доказала тем, что, заболев, покинула имение, уехала в Швейцарию и там умерла в больнице для бедных, отказавшись от его помощи. В «Пенатах» были созданы: «Иди за мною, Сатано!», «Черноморская вольница», «Голгофа», «Утро воскресения», «Финские знаменитости», «Гопак».

В усадьбе Репина хозяйствовала его любимая дочь Веруня, с алчностью распродавшая после смерти отца его драгоценные альбомы рисунков и эскизы. Она заставляла Илью Ефимовича подписывать каждый лист, чтобы продать подороже. Не радовала старика и дочь Надя, страдавшая тихим помешательством. Трагически сложились отношения с сыном Юрием, который был признан хорошим живописцем, но всегда находился в тени отца.

После революции в России 1917 г. Финляндия стала отдельным государством. Репин чувствовал себя человеком, которому «пойти некуда». Его звали в Россию, но, запуганный рассказами дочери о разрушенных музеях и «расправах» над его друзьями-художниками, Илья Ефимович вначале боялся ехать, а

затем подвело здоровье. Репин скончался 29 сентября 1930 г. и был похоронен у «чугуевской горы» в парке «Пенат».

Время сгладило неудачи и колебания последних лет, оставив чистый образ ищущего правду художника, сохранив доходчивость репинского искусства и обессмертив его имя и творчество.

РЕРИХ НИКОЛАИ КОНСТАНТИНОВИЧ (род. 10.10.1874 г. – ум. 13.12. 1947 г.)

Выдающийся русский живописец и театральный художник, родоначальник исторического пейзажа, археолог, философ, мистик, писатель, общественный деятель, инициатор движения в защиту памятников культуры.

Создатель Лиги культуры и международного пакта об охране научных и культурных ценностей.

Вице-президент Всемирной лиги культуры, почетный президент более 80 культурно-просветительских и философских обществ во всем мире.

Кавалер русских орденов Св. Станислава III степени, Св. Владимира, югославского ордена Св. Саввы I степени, ордена Почетного легиона Франции, королевского шведского ордена Полярной звезды I степени.

На полуобработанном камне серого гранита, установленном в древней долине Кулу (Индия), высечены слова: «Тело Махариши Николая Рериха, великого друга Индии, было предано сожжению

на сем месте 30 магхар 2004 г. Викрам эры, что соответствует 15 декабря 1947 г. Ом. Рам». На вопрос о том, кто такой махариши, один из современных индийских гуру-прорицателей ответил: «Это тот, чьи дела и мысли обгоняют устремления живущих с ним рядом, и поэтому эти дела и мысли после его ухода еще долго служат людям». Именно таким человеком и был Николай Константинович Рерих.

Автор более семи тысяч полотен, рассеянных по всему свету, он соединил реликвии далекой древности с предощущением грядущего. Он усматривал перспективы будущего в единении культур: европейской с ее строго логическим принципом мышления, развитием экспериментальной науки, активности в действии, и восточной со свойственным ей вниманием к духовной жизни человека. В авангарде такого синтеза Рерих видел Россию, обладающую устойчивыми и многообразными традициями, связывающими Восток и Запад.

Рерих – явление исключительное в истории русской человеческой культуры. Недаром его творческое наследие часто вслед за Л. Андреевым называют «Державой Рериха». Она включает живописные произведения, стихи, прозу, громадные коллекции, выставленные сейчас во многих музеях мира, международные акты, научные труды в различных областях знания, вплоть до медицины и эрозии почв. И все же Николай Константинович – прежде всего художник, ибо вся остальная его деятельность пропущена им через призму чисто художественного восприятия мира. Видимо, поэтому и жизненный путь этого удивительного человека подобен легенде. Недаром еще при жизни о нем рассказывали самые невероятные истории. Находились очевидцы, которые будто бы видели, как от взгляда Рериха злой человек мгновенно седел, как от художника отскакивали пули во время нападения племени голоков в Тибете.

Рерих родился в старинной русской дворянской семье скандинавского происхождения. В переводе на русский «рерих» означает «богатый славой». Свою фамилию предки Николая Константиновича получили заслуженно. Рассказы отца и деда о семейной истории были полны саг и преданий о храбрых воинах, государственных мужах, епископах и тамплиерах. Известен случай, когда один из предков Николая Константиновича посмел противостоять Петру I, защищая церковь от разрушения, и победил.

Отец будущего художника, Константин Федорович, владел нотариальной конторой в Петербурге. В его доме часто бывали известные ученые и деятели культуры. И вполне естественно, маленький Николай впитывал атмосферу духовности, царящую в

доме. Уже с ранних лет его привлекала древняя история. Мальчик с упоением читал о русских князьях и старинных обычаях. Его восхищала изысканная красота древних русских храмов. Лето семья часто проводила в отцовском имении Извара. Туда нередко наведывался археолог Л. К. Ивановский, занимавшийся раскопками в окрестностях. Благодаря ему мальчик страстно увлекся археологией, которая на всю жизнь стала для него источником творческого вдохновения, помогала, по его словам, проникнуть «сквозь вековой туман в тридесятое царство».

Рисовать Рерих начал довольно поздно, только в четвертом классе гимназии. С успехом выступая на ученической сцене, как-то раз Николай взялся сделать эскизы к театральным декорациям. Опыт оказался успешным, и с тех пор подросток все чаще стал обращаться к кисти.

Рерих-старший, надеясь, что сын унаследует его нотариальную контору, прочил его в юристы и косо смотрел на увлечения наследника. Но друг семьи скульптор М. О. Микешин сумел убедить Константина Федоровича в том, что Николаю следует рисовать серьезно и систематически. Видимо, поэтому после окончания гимназии семейный совет разрешил ему учиться в Академии художеств, правда, при условии поступления на юридический факультет университета.

Университетские занятия не ладились. Зато в академии дела шли успешно. Рериху посчастливилось. Его учителем в натурном классе был талантливейший преподаватель П. П. Чистяков. От него молодой художник перешел в класс к А. И. Куинджи, который предоставлял ученикам полную свободу действий. Рерих считал Куинджи «учителем не только живописи, но и всей жизни». Из академии Николай вышел на год раньше, не закончив курса, в знак протеста против отстранения учителя от педагогической деятельности. Однако звание художника Рерих все же получил. Его картина «Гонец. Восстал род на род» стала одной из лучших среди представленных на выставке в Академии художеств в 1897 г. и была куплена П. М. Третьяковым для его галереи за 800 рублей. Репродукцию этой картины в присутствии автора известный критик В. Стасов показал Л. Толстому. Тот долго рассматривал ее и сказал оробевшему художнику: «Случалось ли в лодке проезжать быстроходную реку? Надо всегда править выше того места, куда вам нужно, иначе снесет. Так и в области нравственных требований: надо рулить всегда выше – жизнь все снесет. Пусть ваш гонец очень высоко руль держит, тогда доплывет». Напутствие великого писателя Рерих помнил всю жизнь и свято следовал ему.

Оставив академию, молодой художник начал читать курс

«Художественная техника в применении к археологии» в Археологическом институте и продолжил работу над серией картин «Начало Руси. Славяне» («Гонец» был задуман как первое ее полотно). Следующая картина серии «Сходятся старцы» привела в восторг зрителей и многих маститых художников – Сурикова, Васнецова, Верещагина. Но Стасов и Куинджи нещадно критиковали автора за незрелость рисунка.

В 1900 г. умер Константин Федорович. Николай продал нотариальную контору и решил всецело посвятить себя живописи, продолжив обучение во Франции в студии известного исторического живописца Фернана Кормона. Мэтр был прекрасным рисовальщиком и многое дал Рериху, оставляя за учеником право на самобытность. Именно здесь Николай Константинович выработал собственную живописную манеру, для которой была характерна свободная, обобщенная линия и четкий, исключающий дробную детализацию контур. Серия о славянах не была забыта. Во Франции художник создал картины – «Идолы», «Заморские гости», «Красные паруса. Поход Владимира на Корсунь» – яркие праздничные полотна, в которых были использованы элементы стиля народного искусства.

В 1901 г. Рерих вернулся в Россию. Еще в 1899 г. он познакомился с Еленой Ивановной Шапошниковой – правнучкой великого русского полководца М. И. Кутузова и двоюродной племянницей композитора М.П. Мусоргского. По последней линии род Шапошниковых, как и род Рерихов, восходил к Рюрикам. Елена отличалась необыкновенной красотой, обаянием и необычностью душевного склада. Девушка мечтала выйти замуж за человека искусства, чтобы всю жизнь вдохновлять его на высокие цели. Вскоре после приезда молодые люди обвенчались в церкви Петербургской академии художеств. Жену Рерих называл «Лада моя», «другиня, спутница, водительница и вдохновительница» и говорил, что его произведения должны носить два имени.

В 1902 г. у Рерихов родился первенец Юрий, а в 1904 г. – второй сын, Святослав. Их воспитанию Рерихи уделяли огромное внимание, проявляя замечательное уважение к ребенку как новой человеческой личности. На протяжении всей жизни в семье всегда царил дух взаимоуважения. Супруги сознательно заботились о том, что они называли «гигиеной духа», – стремились к отсутствию раздражения, озлобления, лжи, недоверия, всяких мелких недостойных мыслей, которые они считали порождением невежества.

В 1903–1904 гг. чета Рерихов совершила несколько длительных путешествий по русским городам. Они стремились

изучить русскую архитектуру различных времен и школ, овладеть искусством реставрации старинных полотен, участвовали в археологических раскопках. Во время поездок на глаза часто попадались разрушающиеся или приходящие в запустение памятники старины. Николай Константинович выступал в печати с лекциями, призывая к их сохранению, начав таким образом беспримерную по масштабам деятельность в защиту памятников культуры. В эти годы Рерихи стали увлекаться и философскими учениями Востока, что со временем сделало Николая Константиновича не только оригинальнейшим художником, но и мыслителем.

Постепенно в его творчество вторгаются мрачные, тревожные мотивы. В славянской серии наряду с картинами «Городок», «Строят ладьи», «Бой Александра Невского с ярлом Биргером», написанными в прежней манере, появляется полотно «Зловещие» – стая ворон на фоне тусклого, серого пейзажа. Многие восприняли эту картину как некий символ эпохи и своеобразное предупреждение о неизбежных потрясениях, которые ждут Россию в будущем.

И действительно, уже в 1904 г. началась русско-японская война. Больно ударила она и по Рериху. Его коллекция, представленная на выставке «Памятники русской старины», которую правительство предполагало закупить для Русского музея, но из-за войны не смогло этого сделать, была отправлена на Всемирную выставку в Америку и не вернулась оттуда. Рерих не нашел средств оплатить пошлины, и она была распродана с аукциона.

В 1906 г. Николаю Константиновичу предложили занять пост директора школы Общества поощрения художеств, слывшей, по словам Бенуа, «самой закостенелой» в России. За короткое время ему удалось совершить чудо. Помимо живописных классов здесь были открыты классы графики, чеканки, прикладного искусства. Классы керамики, резьбы, живописи по фарфору и фаянсу превратились в мастерские. Начали работу мастерские иконописи, рукоделия и ткачества. Первая же выставка школы стала сенсацией по весьма курьезному поводу. Градоначальник Петербурга пришел в ужас от количества обнаженной натуры и велел прикрыть «срамные места». Ведь выставку могли посетить дамы. Студенты прикрепили к своим рисункам юбочки и панталончики из цветной бумаги. Над градоначальником хохотал весь город.

К 1910 г. Рерих был уже статским советником, академиком, членом Академии художеств, совета Общества защиты и сохранения памятников искусства и старины, членом-

учредителем Общества возрождения ремесел, многих других русских и зарубежных академий и обществ. Его энергия поражала. Он не только руководил школой, но и организовывал выставки, по-прежнему занимался раскопками, разыскивал экспонаты для музеев, часто выезжал за границу, правда, для лечения (его мучили бронхиты и пневмонии). Казалось, для живописи просто не могло оставаться времени. Но именно она продолжала занимать главное место в жизни художника. Количество написанных им картин к тому времени уже превышало тысячу. Наряду с многочисленными пейзажами, написанными во Франции, Голландии, Италии, Финляндии, появились пророческие картины, сулившие великие потрясения: «Крик змия», «Град обреченный», «Зарево», «Короны», «Дела человеческие» и др. М. Горький, видевший их, назвал художника «Великим интуитивистом».

Будучи председателем нового объединения «Мир искусства», Рерих, как и большинство «мирискуссников», занимался эскизами декораций к спектаклям. Среди них – «Пер Гюнт» Г. Ибсена, «Валькирия» и «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Принцесса Мален» М. Метерлинка, «Весна священная» И. Стравинского, «Снегурочка» и «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. Бородина. В этих эскизах, ставших законченными произведениями, наметилось стремление как можно глубже понять суть и особенности западной и русской культур, проникнуть во взаимосвязь между звуком и цветом.

В 1916–1918 гг. Рерихи жили в Карелии, климат которой был полезен для заболевшего тяжелым воспалением легких Николая Константиновича (он вынужден был даже составить завещание). Здесь семья встретила Октябрьскую революцию и оказалась отрезанной от родины.

Именно в это время Рерихами было задумано большое путешествие в Индию, Тибет и Монголию, чтобы подтвердить свою гипотезу о глубинном исконном родстве индийской и русской культур. Оба хотели приблизиться к сокровенным восточным знаниям о человеке и вселенной, к ашрамам священной страны.

Увлечение Индией для Николая Константиновича и его жены не было чем-то исключительным. Интерес к культуре Востока, в особенности Тибета и Индии, был свойственен российской интеллигенции. Среди поклонников этих культур были Л. Толстой, Ф. Достоевский, М. Горький и многие другие. На русский язык были переведены «Махабхарата», «Рамаяна», веды, работы крупнейших индийских философов Рамакришны и Вивекананды, произведения Р. Тагора. Но только Рерихи, как

утверждают их последователи, смогли стать сотрудниками анонимной группы философов и Учителей и войти внутрь индийской духовной жизни. Эта группа имела достаточно древние корни индийской духовной традиции, тесно переплетенные с буддийской философией и связанные с философами-кшатриями, создателями «Упанишад», с лесными общинами бродячих проповедников. Рерихами владели забытые мысли древних мудрецов о неразрывности Человека, Планеты и Космоса, о фундаментальном единстве микро– и макрокосма.

Индия для Николая Константиновича, по его собственным словам, стала «больше, чем поле творческой деятельности. Эта страна была для него тем, что индийцы называют «кшетра» – «поле делания, жизненная битва».

Но прежде чем мечта стала явью, прошло несколько лет, полных кипучей деятельности. Длительные турне по Европе и Америке принесли Рериху всемирную славу. Его картины покупали музеи, коллекционеры, частные галереи. Его книги и статьи пользовались огромной популярностью, а лекции собирали множество поклонников. Но Индия продолжала тянуть к себе с необоримой силой.

В 1923–1928 гг. Николай Константинович вместе с женой и старшим сыном совершил знаменитое трансгималайское путешествие по Центральной Азии. Они преодолели 25 тысяч километров, не убоявшись пятидесятиградусных морозов и разбойных тибетских племен. На морозном плато Чантанг экспедиция, задержанная происками английской разведки, чуть не погибла. Несмотря на это, Рерихи с поразительным упорством собирали коллекции тибетских древностей, записывали сказания, изучали тибеткую фармакопею. В походных условиях рождались картины, сюжеты которых были пронизаны легендами и вековечной мудростью Востока: «Тень Учителя», «Сожжение тьмы», «Сокровища гор», «Стража Гималаев», «Агни Йога» и множество других, равных которым нет в истории живописи. Даже непосвящённому ясна основная идея этих полотен, выраженная самим Рерихом: «Если может найти путник зарево далеких горизонтов, – он устремится к ним… если он узнает, что где-то сверкают вершины наивысшие, он увлечется ими в одном стремлении… очиститься и вдохновиться для всех подвигов о добре, красоте, восхождении…»

Летом 1926 г. Рерихи прибыли в Москву. На родину они привезли письмо индийских Учителей, ларец с гималайской землей «на могилу нашего брата Махатмы Ленина» и серию картин «Майтрейа», в которой нашли отражения народные предчувствия наступающего нового века. Однако Луначарский,

Чичерин, Крупская не придали этому жесту должного значения, проявив лишь вежливое любопытство. Руководители культуры советского государства не поняли значения сокровищницы индийского духа и мысли. Рерихи продолжили путешествие по Тибету.

В 1928 г. Рерих с семьей обосновался в Индии. В его жизни появились древняя долина Кулу, просторный дом под черепичной крышей, с большими гостиными и скрипучими половицами, вскоре ставший легендой. Местные жители хорошо знали Рерихов, а главу семьи с почтением называли Гуру – Учителем.

И снова – кипучая деятельность. Усилиями Рериха в 30 странах мира существовали более 80 объединений, музеев, просветительских организаций. Его стараниями был создан знаменитый Институт Урусвати для изучения индийской и тибетской культур. Здесь же родился и знаменитый Пакт Рериха.

Вопросы сохранения культурного наследия всегда волновали художника. Центральной проблемой его пьесы «Милосердие», написанной еще в 1917 г., было спасение знания, на которое обрушились темные силы. «Культура есть почитание Света», – писал он. В 1929 г. Рерих выступил с идеей международного договора по охране памятников культуры. В соответствии с ним в случае войны культурные учреждения и их коллекции должны «считаться нейтральными и как таковые будут под покровительством и уважаемы воюющими». В 1935 г. в Вашингтоне 21 страна Америки подписала пакт. А в 1954 г., уже после смерти автора, он лег в основу Гаагской конференции «О защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта». Для обозначения культурных учреждений, подлежащих защите, Рерихом было предложено знаменитое Знамя мира – белое полотнище с тремя кругами, заключенными в красную окружность. Идея символа была подсказана иконой «Троица» Андрея Рублева. [1]

Долгие годы Николай Константинович стремился на родину. В 1947 г. он запросил визу на въезд в СССР. Уже был упакован багаж, куплены билеты. Но в начале лета Рерих тяжело заболел, а 13 декабря 1947 г. его не стало. По индийскому обычаю его прах был предан огню, а пепел рассеян с вершины горы.

При жизни и особенно после смерти художника и его сына Святослава имя Рериха стало объектом клеветы. Николая Константиновича называли агентом ОГПУ, шпионом Коминтерна, обвиняли в попытке проникнуть в Лхасу с целью убийства Далай-Ламы и свержения тибетского правительства, в стремлении создать на Алтае «масонское государство». Будто предвидя это, художник еще в 1931 г. писал: «…клевета создает такого рода

выдумки, которые противоречат всякому здравому рассудку… клевета даже не утруждает себя пользоваться какими-либо фактами, она просто измышляет и бедно и нехудожественно».

В защиту художника прежде всего выступают его картины, непревзойденные по силе воздействия и глубине философского обобщения. Каждая из них призывает вспомнить слова их автора: «Помни о красоте! Не изгоняй ее облик из жизни и зови действенно других к этой трапезе радости!»

РИВЕРА ДИЕГО
(род. 6.12.1886 г. – ум. 24.11.1957 г.)

Выдающийся мексиканский художник, представитель мурализма – мексиканской настенной живописи, общественный деятель.

Организатор «Синдиката художников» в Мексике.

Не каждый художник подходит под стереотип: богемная жизнь, непостоянство, женщины, соседствующие с вершинами искусства. Диего Ривера был таковым. Журналисты и друзья называли его «мексиканским Мюнхгаузеном», который мог рассказывать, что когда-то предавался каннибализму, и советовать его в качестве очистительной диеты, сочиняя рецепты. Жена Риверы, Фрида Кало, на 50-летии художника заявила журналистам, что и в этом солидном возрасте он – сущий ребенок.

Но есть еще одна фраза из интервью с художником, значимая для понимания его ребяческой, бунтующей натуры: «Для меня жить – значит радоваться, а я не умею радоваться в одиночку. Мне нужно, чтобы и все вокруг были счастливы. Весь мой народ. Все люди на земле». И в этом весь Диего Ривера.

Он родился в городке Гуанахуато, в семье школьного

инспектора. С ранних лет неугомонный Диего доставлял родителям много хлопот. Он рисовал повсюду: на бумаге, на обложках отцовских книг, на обоях. При приеме в школу мальчик тоже отличился, неуважительно отозвавшись об умственных способностях директора. А ученику, захотевшему подразнить новичка, пришлось уворачиваться от увесистой чернильницы.

Мальчик вел двойную жизнь. В одной была школа, приятели, игра в мяч и разбитые коленки. А другая переносила его в мир старинного здания, в котором раньше был госпиталь, уступивший место изящным искусствам. Здесь Диего учился разным видам штриха, копировал французские эстампы. Здесь же он удостоился высокой оценки за копию головы «Скорбящей Богоматери». Шесть лет Диего посещал вечерние классы при Академии изящных искусств, а затем стал учеником академии. Причем, когда другие учащиеся послушно рисовали человеческую фигуру, Диего пробовал ее построить, как геометрическое тело. Неудивительно, что бунтующий, гордый Ривера, поскандалив с директором академии, решает учиться сам: «У природы, у жизни!»

А жизнь у Риверы была бурная, особенно личная. Его неукротимый испанский темперамент, унаследованный от отца, постоянно толкал его на безумные выходки. Первой женщиной Диего была мексиканская проститутка, которая постоянно поддразнивала подростка, предлагая ему зайти как-нибудь. И встреча состоялась.

Когда Диего исполнилось 23 года, он уехал учиться и работать в Европу. Сначала в Испанию. Но молодой художник был недоволен своими работами. Они оказались ученическими, чуть ли не подражательными. А где же он, Диего Ривера?

И юноша едет в Париж, к модернистам. Жизнь во французской столице была для него освещена образом Ангелины Беловой, талантливой художницы из Петербурга. Ей, кроткой и терпеливой, приходилось выносить приступы гнева и веселья неугомонного Риверы. Она посвятила ему себя без остатка. А между тем его интерес к Ангелине постепенно угасал. То, что она ждала ребенка, Диего не беспокоило. Он работал без устали, искал развлечений, заглядывался на женщин. Одной из них стала художница Мария Стебельская, такая же буйная и страстная, как и он. Получив крупный заказ в Мексике, Ривера оставляет Ангелину и уезжает на родину. Молодая женщина тяжело переживала горечь потери. Она долго верила в то, что неверный возлюбленный все равно вернется к ней. И хотя этого не произошло, Ангелина говорила, что, даже прожив свою жизнь еще раз, она бы вновь выбрала Диего.

В этот период Ривера работал как кубист. Перемены в его

творчестве обозначила картина «На шахтах в Толедо» (1913 г.). В ней фигуры состоят из структурных элементов, но цветовую школу кубизма (серый и коричневый цвета) Ривера разнообразил. Ас 1915 г. в картинах художника появляются мотивы жизни его народа. Наиболее ярко об этом свидетельствуют «Запатистский ландшафт – гуэррильеро» (1915 г.). Пикассо был очарован этой картиной.

Кубизм для Риверы был способом взорвать изнутри буржуазную цивилизацию, опрокинуть устои ненавистного мировосприятия. Ведь в 1917 г. в Мексике была принята новая конституция, провозгласившая революционное преобразование. А Диего был художником, неразрывно связанным с общественной жизнью. Но вскоре кубистическое направление в искусстве показалось Диего одномерным. Он понял, что будущее за монументальной живописью. Художник примкнул к движению народничества, выполнял государственные заказы на росписи стен для Национальной подготовительной школы («Творение», 1922 г.). В серии картин он представил процесс духовного развития человечества за несколько столетий, в течение которых складывалась и мексиканская нация, показал путь ее становления.

Но Ривера не был бы собой, если б отдавал себя только искусству. Для него выше всего была жизнь. И весной 1922 г. он, привлеченный темпераментной красотой и независимым характером, влюбился в Кончу Мишель. Но она была счастлива в браке и не хотела унижаться до пошлой интрижки. Однако искушение было велико, и, чтобы от него избавиться, Конча познакомила художника с Гваделупе Марин. Вскоре та стала женой Диего, заставив его на какое-то время забыть обо всех других женщинах. Но бурный темперамент обоих, сцены ревности и скандалы вскоре привели к разводу, от которого супругов не удержали даже две дочери, родившиеся в этом браке.

В 1923 г., помимо бурной личной жизни, Риверу занимало очень значимое событие: совместно с Давидом Сикейросом и другими муралистами он основал «Синдикат художников». В это же время он начал работу над панно в Министерстве образования, которые принесли ему мировую славу. За четыре года художник создал 235 фресок на тему «Жизнь мексиканского населения и утопий». В них он показывал повседневную жизнь мексиканцев, их праздники и традиции. В двух «Корридо-циклах» художник отразил сцены буржуазной и пролетарской революций.

В художественных приемах Риверы важную роль сыграла поездка в Теуантепек, с его первобытным раем, искусством индейского народа – лаконичным, выразительным, чистым и

соразмерным. Здесь закончился путь Риверы к самому себе: он отыскал то, чего еще недоставало его искусству.

А между тем положение монументалистов в Мексике становилось все более парадоксальным. Их искусство было средством революционной борьбы, в то же время они всецело зависели от государства как заказчика. Но все художники синдиката стремились писать без отдыха, пока позволяют условия. Помимо этого они издавали газету «Мачете» – воинственную, наполненную агитационными гравюрами и карикатурами, статьями и стихами. Ривера был одним из активных ее участников. Его рисунки, помещаемые на страницах газеты, далеко не у всех вызывали одобрение. Как, впрочем, и его монументальная живопись. Ему нередко даже угрожали физической расправой. Но он только смеялся.

Однако когда студенты Национальной подготовительной школы накинулись на его росписи, Диего Ривера опроверг газетные сплетни о себе и вышел из синдиката. Он не боялся никакой личной опасности, но когда под угрозой было дело его жизни – он шел на любые жертвы.

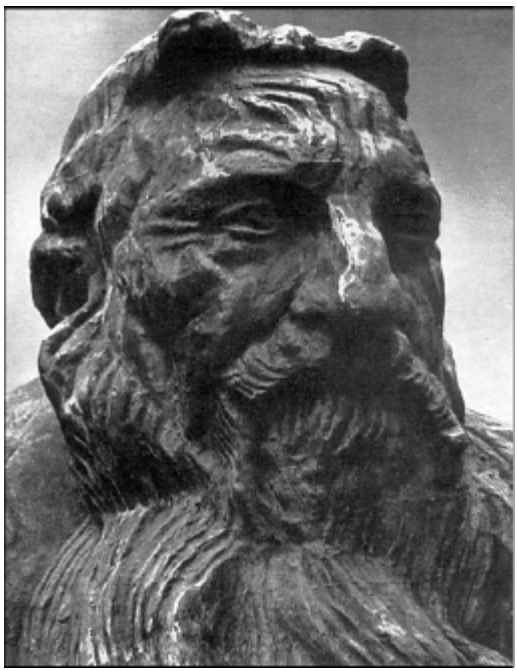
В 1930 г. Ривера уехал в США. Уехал не один, а с очаровательной мексиканской художницей Фридой Кало, которая стала женой и светочем его жизни. В США он получил множество заказов на панно. В их числе – картина «Человек на распутье» (1933 г.), которая вызвала взрыв возмущения: ее центральной фигурой был Ленин. После громких скандалов в Америке Ривера в течение восьми лет не получал у себя на родине заказов. Но в 1942 г. он снова работает в Национальном дворце, а позже оформляет его внешние стены. Самая яркая работа художника того времени – мозаика на стадионе (1952 г.).

Три года спустя умерла Фрида Кало, а через год Ривера вступил в брак с владелицей художественного салона Эммой Уртадо.

Сложно подвести итог жизни Диего Риверы. Чем больше была вызвана революционность художника, заставлявшая его искать новые пути в искусстве и заниматься политической настенной живописью, – буйным нравом или убеждениями? Видимо, и тем и другим. Художник дважды был в СССР, пользовался симпатией Маяковского, вступал в конфликт с церковью. Его роспись «Мечтания под послеполуденным солнцем в Аламеда-парке» (1956 г.) сопровождалась надписью: «Бога нет». А через год великий безбожник, поборник всеобщего счастья и радости, ушел из жизни в возрасте 70 лет. Тысячи людей пришли проститься с ним в Национальный дворец изящных искусств. И это ли не свидетельство любви и почитания таланта Риверы, свидетельство

того, кем может стать большой художник для своей страны.

РОДЕН ОГЮСТ (род. 12.11.1840 г. – ум. 17.11.1917 г.)



Полное имя – Франсуа-Огюст Роден.

Выдающийся французский скульптор.

Обладатель трех орденов Почетного легиона, Третьей награды Салона в Париже за скульптуру «Бронзовый век».

Председатель Нового Салона и его секции скульптур.

Вице-президент французского Национального общества искусств.

Доктор Оксфордского университета.

Создатель (совместно с Э.-А. Бурделем) и преподаватель школы для обучения скульпторов.

«Искусство указывает людям цель их существования. Оно раскрывает им смысл бытия, освещает их судьбу и последовательно руководит ими на жизненном пути», – писал своему ученику Э.-А. Бурделю великий скульптор Огюст Роден в конце жизни.

Его родители, Жан Батист и Мари Роден, долгое время не могли поверить, что их поздний ребенок, близорукий, не

желающий учиться, не по годам упрямый, станет самым знаменитым и признанным во всем мире ваятелем. Его первые детские рисунки, сделанные углем на оберточной бумаге, раздражали их. А когда Огюст в 14 лет решил поступить в бесплатную малую Школу рисования и математики, отец отказался содержать сына. И только заступничество и материальная помощь сестры Мари позволили стеснительному, но настойчивому юноше учиться вначале в классе живописи, а затем – скульптуры. Своему педагогу, известному, но не признанному официальной школой художнику Горацию Лекоку де Буабодрану Роден был благодарен всю свою творческую жизнь и всегда доверял мнению мастера. Это Лекок, когда у Огюста не было средств на краски и холсты, перевел его в класс ваяния, помогал подыскать работу, поддерживал в периоды отчаяния. Талантливого юношу долго не признавали. Три попытки поступить в большую Школу изящных искусств провалились. «Не принят без права пересдачи экзаменов. Совершенно лишен способностей» – так мэтры официально признанного искусства впервые отказались понять самобытное дарование Родена.

Он чувствовал себя изгнанником, лепя орнаменты для декоратора Крюше за пять франков в день. И когда в 1962 г. умерла его любимая сестра-монахиня Мари, он был настолько потрясен и подавлен неудачами, что и сам стал послушником – братом Августином в монастыре Святых тайн. Роден утратил веру в себя, искал утешения и не находил. Глава ордена, отец Эймар, видя его метания, посоветовал вернуться в мир: «Талант – благословение Божье, этим не бросаются. Служение красоте совмещается со служением Всевышнему. Вы способны на жертвы и самоотречение, но только во имя искусства». Бюст отца-настоятеля, вылепленный Огюстом, получился более человечным, чем святым.

С 1863 г. Роден посвятил свою жизнь служению искусству. Он пытался доказать сторонникам официальной школы, что его творчество имеет право на жизнь. Но все ранние работы, наполненные движением, реализмом напряженности тела и внутренней энергией, отвергались. Первым значительным произведением Родена стал скульптурный портрет «Человек со сломанным носом», поражавший своей естественностью и глубиной проработки каждой черты. Но творческие искания и находки не могли его прокормить. Огюст продолжал работать лепщиком, отрывая от скудного заработка часть средств на покупку материалов и помощь родителям. С 1864 по 1870 г. Роден был помощником у модного скульптора Каррье-Беллёза и делал вполне законченные модели в стиле мэтра в Париже, а в

Брюсселе выполнял половину всех заказов, но зарабатывал крайне мало. Огюст жил в нищете. Больше всего его огорчало отсутствие средств на оплату натурщиков, а значит, невозможность работать в собственной манере.

Первой натурщицей Родена была Роза Бере, с которой он познакомился в 1864 г. Она стала его страстной любовницей, служанкой и помощницей в мастерской, приобретенной на ее сбережения. Стройная, с точеной фигурой девушка послужила моделью для многих скульптур («Миньон», «Вакханка» и другие). Но Роден не собирался связывать себя семейными узами, становиться мужем и отцом. Сына, младшего Огюста, не признал и не забывал напоминать мальчику, что тот незаконнорожденный. Кроткая Роза все прощала Родену, ее любовь была огромной и жертвенной. Она служила ему и заботилась о его скульптурах больше, чем о сыне, которого не видела месяцами. После отъезда Огюста в Брюссель она содержала его престарелых родителей и сына, а во время гражданской войны во Франции похоронила его мать (1871 г.) и сохранила мастерскую.

В это же время Роден заключил контракт с бельгийским скульптором Ван Расбургом. Тот предоставил ему мастерскую, но скульптуры, которые делал Роден, подписывал и продавал его партнер, а доход они делили поровну. Скульптор писал Дега: «Родены, подписанные Ван Расбургом, появились чуть ли не в каждом доме». Эта сделка позволила Огюсту помочь деньгами семье, вызвать в Брюссель Розу (заботу о сыне и почти слепом отце он переложил на свою тетю). Скопив достаточно средств, Роден посетил Амстердам, Гаагу, Антверпен и города Италии, где знакомился с мировыми шедеврами живописи и скульптуры. Потрясенный дышащими жизнью и чувственностью работами Микеланджело, он решительно приступил к воплощению своих замыслов. Фигура «Бронзовый век» (другие названия «Побежденные», «Раненый воин»), выставленная в Салонах Брюсселя (1876 г.) и Парижа (1877 г.), вызвала взрыв негодования. Родена обвинили в использовании слепка с натурщика. Чтобы подтвердить свое мастерство, Огюст согласился на экзамен, где в присутствии именитых художников за несколько часов создал скульптуру «Шагающий человек». Тем самым он доказал, что свободно властвует над материалом и может в совершенстве вылепить каждую мышцу. Отсутствие у фигуры головы и рук только подчеркивало пластику стремительно идущего мужчины.

Родену исполнилось 40 лет, а он все еще числился в помощниках (работал на севрской фарфоровой фабрике) и

начинающих мастерах. Он с горечью говорил Каррье-Беллёзу: «У меня самое многообещающее будущее и никаких надежд в настоящем». Но выставленные в Салоне 1880 г. скульптуры «Иоанн Креститель», над которой он работал два года, и «Бронзовый век» наконец были высоко оценены, и скульптор получил третью награду выставки. Откровенно обнаженная фигура святого поражала мощью крепкого тела и спокойной уверенностью духа. И как ни возмущались приверженцы старой школы, имя Родена стало известно всей Франции.

В этом же году скульптор получил правительственный заказ на оформление главных дверей Музея декоративного искусства в Париже, ставший трудом всей его жизни. Признание государством его таланта и денежный задаток позволили Родену работать активно. Теперь у него были уже три мастерские: в одной он работал над заказом, во второй – воплощал свои замыслы, а о третьей знали лишь женщины, которые становились его лучшими моделями и любовницами. Но для настоящей любви в его расписании по-прежнему не было места. Дверь, на которой он решил изобразить семь смертных грехов, занимала все его помыслы. «Врата ада», где ад должен быть изображен не библейским, а земным, Роден обещал сделать за три-четыре года. Но требовательность, с какой он подходил к своей работе, заставляла мастера искать новые, лучшие варианты. «Ваяние требует самоотречения, – говорил он своим ученикам и помощникам. – …чтобы вылепить пару рук, нужна сотня вариантов». Замысел врат был настолько грандиозен, что его друг Буше предостерегал: «Вы никогда не завершите этот памятник, кончится тем, что он станет вашим надгробием». А мэтр Лекок прозорливо заметил: «Даже если вы не закончите свои двери, у вас будет замечательная галерея портретов, которая оправдает все усилия». Многочисленные фигуры и группы, предназначенные для включения в композицию, получили самостоятельное существование в бронзе, мраморе и гипсе. Музеи мира гордятся многочисленными вариантами «Мыслителя», «Трех теней», «Адама», «Евы», «Уголино», «Той, которая была прекрасной Омиер», «Вечной весной», «Поцелуем». Большинство скульптур были сделаны с 1880 по 1886 г., но Роден совершенствовал их и изменял еще многие годы.

Все свои произведения скульптор создавал на основе внимательного изучения человеческого тела. Его натурщики постоянно передвигались по студии, принимая определенные позы лишь на мгновение, чтобы Роден мог сделать набросок. Страдая с детства близорукостью, которая с годами усиливалась, художник, чтобы лучше «увидеть» движение или напряжение

тела, иногда заставлял натурщиков замереть в самой неудобной позе и руками, как слепой, ощупывал каждую мышцу. Многих это возмущало, но мастер считал, что надо до конца изучить тело человека, почувствовать его движения, чтобы потом своими руками оживить глину или мрамор. Этому он учил и своих помощников – Майоля, Дюбуа, Бурделя и Клодель, которые стали замечательными скульпторами.

Появление в мастерской Камиллы Клодель напомнило Родену, что он мужчина, полный страстей и желания. Подающая надежды юная художница стала его любимой моделью, она позировала в третьей студии для бюстов «Рассвет», «Радуга», «Мысль», для скульптурных композиций «Данаида», «Поцелуй», «Вечная весна». Камилла и Роза беззаветно любили Огюста, и он не мог расстаться с ними. Женщины ненавидели одна другую, а Роден решил ничего не менять в своей жизни: Розе с сыном он предоставил дом, хозяйство и свою защиту, для Камиллы стал любовником, учителем и властелином. Кроткая Роза за долгие годы привыкла к властному характеру Огюста и терпеливо все сносила. Но Камилла Клодель, обладавшая природным талантом скульптора, будучи хорошо образованной и без лишних предрассудков, прожив в таком «треугольнике» почти 20 лет, решилась на разрыв. Роден так и не понял, почему его бросили, ведь он женщинам никогда ничего не обещал, а значит, не виновен. Лучшими чертами женского характера он считал послушание и безоговорочное служение ему. Психика Камиллы не выдержала – нервный срыв следовал один за другим. Приходя в себя, она создала немало превосходных работ. Роден организовал для нее выставку, но, узнав о его участии, она отказалась. После очередного приступа депрессии ее разум был полностью разрушен, как и ее личная и творческая жизнь.

Сам же Роден продолжал активно работать. За реализм произведений его называли «Золя в скульптуре». Он стал очень популярным, встречался с государственными деятелями, получал много заказов на изготовление бюстов известных и богатых людей, а также памятников. Но заказчики часто оставались недовольны скульптурными портретами, потому что мастер никогда не приукрашивал объект ваяния. И большинство памятников тоже отвергались. Роден их постоянно переделывал, не укладывался в сроки и отстаивал свое видение: «Я, знающий, что жизнь коротка, а задача громадна, я оставляю вещи идти своим чередом и продолжаю свою работу, стоя выше полемики». Спустя годы все памятники были установлены: «Призыв к оружию», два варианта бюста Виктора Гюго, конная статуя генерала Линча, французских живописцев Бастьена-Лепажа и

Клода Лорена и великого Бальзака.

Даже те, кто не признавал творческое величие мастера, не пропускали ни единого показа его работ. На совместной выставке в галерее Жоржа Пти в 1889 г. Моне выставил 70 полотен, а Роден – 36 работ. Особое внимание привлекла скульптурная группа «Граждане Кале» (1886 г.). Пресса назвала ее «великолепным изображением нашей героической истории, которое найдет путь к сердцу каждого француза-патриота». Отлитая в бронзе, она была установлена лишь в 1895 г., а ее копия стоит возле здания Парламента в Англии (1913 г.). Памятник Бальзаку, за который он даже вернул задаток, Роден установил в саду своего загородного дома в Медоне. И лишь в 1939 г. эта работа заняла свой пьедестал в Париже.

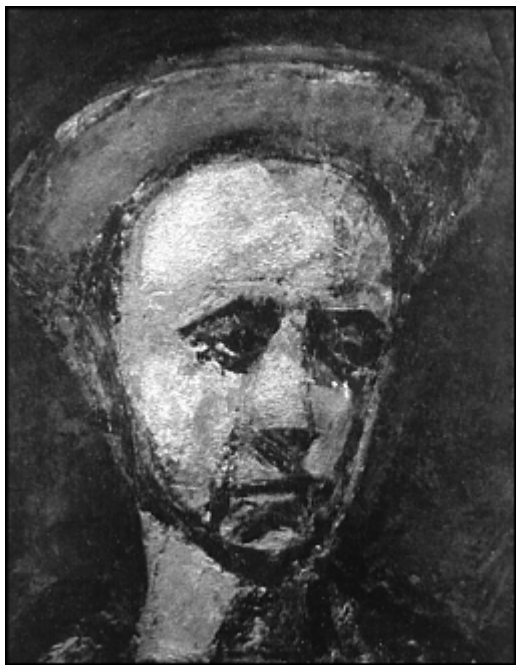
К открытию в 1900 г. Всемирной выставки в Париже Роден был не только знаменит, но и богат. Он работал вместе с учениками и многочисленными помощниками в шести мастерских и надеялся достойно представить искусство скульптуры, но организаторы выставки отказались предоставить павильон для его работ. Восемьдесят тысяч франков стоило Родену открытие собственной выставки. Друг скульптора историк А. Александр писал: «После индивидуальной выставки 1900 г. в павильоне у моста Альма, которую Роден составил из всего, что он выполнил и намеревался выполнить, успех обрушился на него подобно циклону». Он воспользовался своей славой, когда решил поселиться в Отеле Бирона – загородном дворце в сердце Парижа и превратить его в мастерскую и музей для своих работ, коллекций скульптур и предметов декоративно-прикладного искусства. Чтобы сохранить за собой Отель, он завещал Франции все, что создал и собрал: 56 мраморных, 56 бронзовых, 193 гипсовых, 100 терракотовых скульптур, более 2000 рисунков и сотни античных статуй. Только эти предметы искусства были оценены в шесть миллионов франков.

Но спокойно работать в последние годы Родену помешало резко ухудшившееся здоровье: ревматизм и сильные головокружения. А во время войны в 1914 г., когда немцы подошли к его загородному дому в Медоне, правительство приказало скульптору переехать вначале в Париж, а затем в Лондон – Родена считали национальным достоянием Франции. При первой же возможности он вернулся, чтобы завершить скульптурный портрет Бенедикта XV, бюст Камиллы Клодель и статую Христа, но сил для работы уже не было. Перенапряжение привело к инсульту, правая рука больше не подчинялась ему. В январе 1917 г., когда младшему Огюсту исполнилось 50 лет, Роден сочетался браком с Розой Бере. Жена умерла через две

недели. И сам он медленно угасал. 17 ноября 1917 г. Роден тихо скончался. Согласно его завещанию, он был похоронен в усадьбе Медон рядом с женой. Над их могилами была установлена одна из лучших его скульптур – «Мыслитель».

Австрийский поэт Р.-М. Рильке, работавший секретарем скульптора на протяжении нескольких лет, в своих воспоминаниях написал: «Наполеон и Роден. Наполеон пытался разрушить мир и переделать его своими сильными руками, а Роден из мягкой глины создал целую вселенную, населенную реальными людьми». И этот мир обессмертил имя своего творца.

РУО ЖОРЖ (род. 27.05.1871 г. – ум. 13.02.1958 г.)



Известный французский живописец-экспрессионист, график и дизайнер.

«Живопись – это поток встревоженного духа», – говорил Руо. Именно таким духом беспокойства, ощущением неуютности человеческого существования под угрозой зла, насилия и жестокости было всегда проникнуто искусство этого художника. Всю жизнь он находился в некой творческой отъединенности от мира. И эта погруженность в себя, сосредоточенность и сопереживание человеческим мукам и страданию помогли ему создать произведения, ставшие выражением человеколюбия и добра. Руо говорил о себе: «Я верю в страдание, оно непритворно во мне». И хотя его собственная жизнь внешне была довольно спокойной и благополучной, глядя на его картины, кажется, что художник сам прошел через все беды и горести своих героев.

В действительности биография Руо проста и не богата событиями. Единственным испытанием, выпавшим на его долю, была франко-прусская война. Он родился в погребе во время

артобстрела в 1871 г. Парижа прусскими войсками.

Еще подростком Руо начал учиться живописи по стеклу, а в 1890 г. поступил в Школу изящных искусств и сразу стал любимым учеником известного живописца Гюстава Моро. В 1903 г. художник выставляет свои картины в Осеннем салоне. Затем он сближается с фовистами и долгое время работает в их стиле. В 1910 г., будучи уже зрелым мастером, художник устраивает свою первую персональную выставку. Она вызывает многочисленные отклики в прессе, вслед за которыми к Руо приходит признание. С тех пор выставки его произведений следуют одна за другой, и не только во Франции, но и в Англии, Италии, Голландии и Америке.

В отличие от своих картин, сам художник никогда не пускался в дальние путешествия. Новые впечатления он получал в родном Париже, где прожил всю свою долгую жизнь, окруженный большим семейством.

Хотя специалисты вполне справедливо причисляют Руо к экспрессионистам, в его картинах вряд ли можно найти буйство выражения чувств. Исследовавший его творчество Д. Сарабьянов отмечал: «Руо смирял крик и гнев высоким представлением о человеке, верой в него; он не сдерживал себя, был мудр и строг. События жизни, протекавшие перед его глазами, не рождали в нем быстрого и конкретного отклика – они отстаивались и наслаивались, концентрировались в его скорби и человечности, в его боли и вере».

В раннем творчестве Руо заметно ощутимо влияние Рембрандта. В картине «Христос среди учителей» (1894 г.) перед зрителем предстает некое рембрандтовское таинство. Здесь, как и в пейзажах начала 900-х гг., в полную силу действует светотень, сумерки озаряются лунным светом, а вечернее небо сплошь покрыто густыми тучами. Пейзажи, включающие маленькие фигурки людей и постройки, по-рембрандтовски драматичны и тревожны.

Но вскоре художник в поисках собственного стиля уходит от этого влияния и отвергает не только живописные приемы великого фламандца, но и его эстетику. В его полотнах появляются подчеркнуто уродливые, гротескные и усложненные формы. Они потребовались Руо для отображения новых тем, которые начиная с 1900 г. становятся определяющими для его творчества. Художник концентрирует свое внимание на изображении обнаженных моделей («девок», «проституток», «одалисок», «купальщиц»), разрабатывает темы цирка и суда.

Картины Руо «Судьи», «Адвокаты», «Осужденные» невольно вызывают в памяти сцены суда, изображенные у Домье. Но подход

к одной и той же теме у художников разный. Если Домье решает ее карикатурно, сатирически и суд у него одновременно и страшен, и смешон, то у Руо – он только страшен. Художник драматически выразил остроту момента, его несправедливость, античеловечность и ложь. Кроваво-красные пятна на полотне «Трибунал» (1910 г.) становятся выражением жестокости и необратимости происходящего.

В своем творчестве Руо часто использовал образ клоуна как символ участи художника или пророка. Он олицетворяет горькую историю человеческого лицемерия и лицедейства. Но в картинах «Старый клоун» (1917 г.), «Пьеро в профиль», «Старый клоун с собакой» (обе в 1925 г.) изображены скорее скорбные, неуверенные в завтрашнем дне лицедеи, под маской которых скрывается душевная красота.

В 20-х гг. окончательно укрепились принципы живописи Руо: витражная звучность и изысканность серых тонов, густота фактуры и контраст. Все фигуры на его картинах очерчены контуром, как бы отгораживающим или защищающим их от внешнего мира. Все чаще в произведениях Руо изображаются заброшенные пейзажи – сельские и городские, зовущие к одиночеству. Большое место начинают занимать в его творчестве исторические темы («Старый король», 1937 г.) и евангельские (много раз повторенное изображение головы Христа). Религиозные и философские мотивы звучат и в стихотворениях художника.

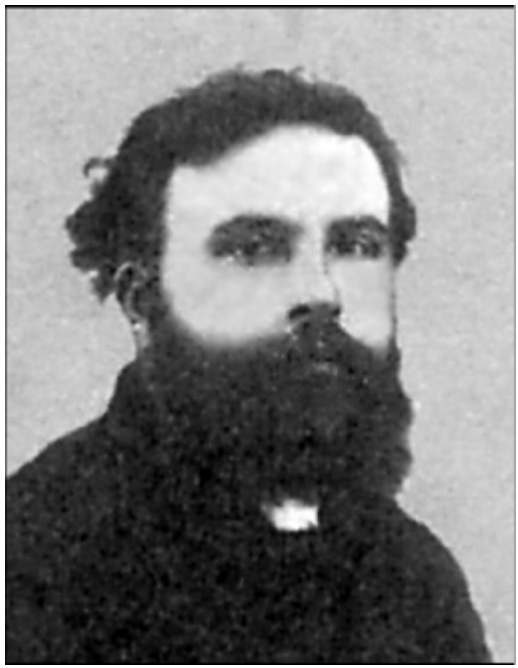
Ныне Руо признан величайшим религиозным художником нашего времени. Его работы представляют верх духовного самосозерцания, смирения и ухода от нелепых страстей. Изображение лика Христа на плащанице св. Вероники означало для Руо выражение милосердия Бога в человеческом искусстве. В его «Распятиях», «Страстях» и «Святых ликах» проступают образы страдания и доброты. Такими же являются и героини картин «Сара» (1956 г.) и «Вероника». Героиня «Вероники» – современная сестра милосердия – сопоставляется с женщиной, некогда облегчившей страдания Христа. Это лик добра и сострадания, воплощение мечты самого Руо о красоте человеческой души. Эта мечта была и болезненным криком о мире, освященном кровью и подвигом Спасителя («Христос и два ученика», 1935 г.).

Тема разрушенной земли, обесцененной человеческой жизни трагически звучит в картине «Homo homini Lupus» (1948 г.), написанной вскоре после войны. Она несет в себе протест против нелепости войны, опустошения и поругания красоты.

Живопись была для Руо потребностью души. Он выражал в ней все самое сокровенное. Не писать он не мог. Это было

равносильно тому, чтобы не жить. Поэтому, когда биограф задал художнику вопрос, продолжал бы он писать картины на необитаемом острове, не имея надежды когда-нибудь быть с людьми, Руо ответил не задумываясь: «Я бы, конечно, писал и без зрителей, не надеясь быть увиденным».

РУССО АНРИ
(род. 21.05.1844 г. – ум. 4.09.1910 г.)



Полное имя – Анри-Жюльен Феликс Руссо.

Известный французский живописец-примитивист, музыкант и литератор.

Подчас трудно ответить на вопрос, где заканчиваются любительские попытки и начинается высокое искусство. Мастерство не всегда определяется уровнем образования. Анри Руссо никакими теоретическими знаниями в области рисунка и живописи не обладал. Но Гийом Аполлинер назвал его чудом, доказывающим: «интуиция – все, знание – ничто».

И как жизнеописание всякого чудо-человека, биография Руссо больше напоминает агиографию – так много в ней вымысла. Виною тому и людская молва, и сам художник, любивший украшать легендами свою небогатую событиями жизнь. Точно известно, что родился Анри-Жюльен-Феликс в Лавале, в семье зажиточного жестянщика. Учился в лицее, правда, «звезд с неба не хватал». Более того, когда его в девятнадцать лет призвали в армию, он все еще являлся лицеистом. Естественно, служба привлекала молодого человека больше, чем сидение за партой. Будучи официально освобожденным от армии из-за

незаконченного образования, Анри стал добровольцем. Содействовала этому и «серьезная финансовая оплошность», а иными словами, денежная махинация, совершенная будущим художником. Вступив в ряды служивых, Анри стал… саксофонистом. Впоследствии армейские музыкальные навыки не раз выручали Руссо, когда у него за душой не оставалось ни копейки.

Ко времени его службы в армии относится одна из наиболее интересных страниц легендарной агиографии Руссо. Он утверждал, что принимал участие в Мексиканской кампании. Там-то, мол, и почерпнул вдохновение для написанной позже серии «Картины джунглей». Однако, как доказывают исследователи, Руссо никогда не бывал в Мексике. Это всего лишь выдумка человека с богатым воображением. Как и то, что первую жену его звали загадочным польским именем Ядвига. Руссо, действительно, женился после демобилизации, в 1869 г. Супругой его стала уроженка Сен-Жермена Клеманс Буатар.

Молодожены недолго наслаждались семейной жизнью. Началась франко-прусская война, и с 28 июля 1870 г. по 1 января 1871 г. Руссо находился в рядах действующей армии. Любопытно свидетельство о примерном поведении, выданное сержанту Руссо по окончании боевых действий. В этом документе указана среди прочего особая примета бойца – отрезанное ухо. Очередная мистификация? Ван Гог лишился органа слуха только в 1889 г.

После войны «герой» Руссо, который якобы спас город Дре от «ужасов гражданской войны», поступил на службу в налоговое управление. Выдающихся способностей в этом деле он не проявлял, поэтому работа ему досталась самая простая – несение караула. У коллег этот молчаливый чудак уважением не пользовался: прозвища Руссо доставались самые обидные, нередко над ним подшучивали. Говорят, как-то сослуживцы решили напугать Анри и установили возле поста скелет. Простодушный Руссо совсем не испугался. Ведь он не заметил ничего странного в этом «ночном посетителе»!

Уже работая в налоговом управлении, Руссо увлекся рисованием и живописью. «Мои начальники… не слишком меня загружали, – писал Анри, – создавая мне условия для творческой работы. Я благодарен им за это. Они сберегли для Франции, нашей отчизны, одного из ее сыновей, который имел единственную цель – еще более возвеличить ее в глазах других стран». Вскоре желание достичь этой цели стало таким сильным, что Анри вообще уволился с работы, чтобы посвятить себя искусству. Самая ранняя из дошедших до нас работ Руссо датируется 1880 г. На картине изображена мельница, а рядом –

упряжка лошадей. Это далеко не шедевр. Более интересны его рисунки 1885 г. На них художник-самоучка «попытался с помощью одной линии добиться объемности и ощущения колеблющегося воздуха».

В 1885 г. «Ядвига» умерла от чахотки, оставив Анри с дочкой (восемь других детей Руссо умерли до этого). Ходили слухи, что художник после смерти жены вел холостяцкий образ жизни и девочку от греха подальше вынужден был забрать на воспитание дядя. Что касается умершей супруги, то на самом деле, несмотря на все свои увлечения, Анри относился очень трепетно к памяти о ней. Позже он даже написал вальс «Клеманс».

Первой выставкой Руссо, как ни удивительно, стал официальный Салон на Елисейских полях. Сюда он отдал «Итальянский танец» и «Закат». Одну из этих картин кто-то порезал, Руссо обиделся и решил больше здесь не выставляться (впрочем, его туда и не приглашали).

По рекомендации Синьяка он был принят в Салон «Независимых» (благо, там не было жюри и принимали всех желающих).

Однако даже в этом оплоте авангарда нашлось немало противников творчества художника. Лишь недоумение вызвала у посетителей выставки 1886 г. прекрасная поэтическая картина «Карнавальный вечер». Здесь уже видна манера, которая будет характерна для всего дальнейшего творчества художника: детализованная действительность, яркие краски, отказ от линейной перспективы. Последнее можно было бы считать новаторством, если бы не то обстоятельство, что художник просто не владел ею.

Вскоре Руссо или, как его называли, Таможенник (до 1893 г. он работал канцелярским служащим второго класса в таможне Парижа) стал постоянной мишенью для насмешек. Причем подшутить над беднягой не гнушались и представители богемы. Они не пугали его скелетом, как простаки-сослуживцы, а били больнее. Однажды Руссо получил из рук «друзей» приглашение от лица президента республики на вечер в Елисейском дворце. Таможенник поверил подделке и отправился туда… Да и как окружающим было не насмехаться над чудаком, который, рисуя портреты, замерял линейкой черты лица портретируемого!

В 1891 г. появилось первое экзотическое полотно Анри Руссо – «Буря в джунглях». Тема тропического леса станет вскоре одной из основных у художника. Отсюда заблуждение о его путешествии в Мексику. Сюжеты для таких картин Таможенник брал из головы и… открыток.

Несмотря на наивную манеру письма, каждая картина Руссо

была итогом долгой и упорной работы. «День он начинал рано утром, натягивая на себя рабочую блузу, с которой расставался лишь поздно вечером…» – вспоминал современник. К каждому полотну он создавал множество набросков и этюдов. Так же рисовали, к примеру, Сезанн и Сера. Многие этюды Руссо, приближенные к импрессионизму, не лишены гениальности. Сам же художник не придавал значения этим предварительным наброскам.

В 1894 г. в Салоне «Независимых» была выставлена картина «Война» – одно из самых больших полотен художника. На многих она произвела огромное впечатление. Любопытно, что среди груды трупов, изображенных на картине, угадывается некий Тансоре, умерший муж Жозефины Нури. С этой женщиной в 1899 г. соединил свою жизнь пятидесятипятилетний художник.

Двумя годами раньше Руссо создал другую значительную работу – картину «Спящая цыганка». Ограниченный в средствах, художник даже пытался продать ее мэру своего родного города Лаваля. Увы, безуспешно.

Материальное положение Руссо действительно было не из легких. Художник испробовал тысячи способов заработать: писал на заказ портреты, играл на улице на скрипке, преподавал детям лавочников живопись и рисунок. Он даже писал пьесы. Но эти его драматургические опыты (очень сентиментальные) не имели успеха.

Погоня за франком не мешала ему заниматься живописью. После картин «Тигр, атакующий разведчиков» (1904 г.), «Голодный лев», «Заклинательница змей» (1907 г.) к Руссо пришла известность. Он оказался на гребне волны, поднимающейся против излишнего интеллектуализма в искусстве, а также против импрессионистов с их безмерным пристрастием к освещению. В доме вдовца (вторая жена умерла в 1903 г.) стали собираться знаменитости: Уде, Пикассо, Вебер. Всерьез художника, правда, воспринимали немногие. Над ним издевались, как и прежде, но простодушный Анри, казалось, не замечал этого. Обмануть его было проще простого. Один из старых знакомых художника, некий Соваже, так и сделал. Он убедил Анри, что стал жертвой мошенников-банкиров. Чтобы вернуть деньги, нужно было провернуть ряд операций. Вряд ли Руссо догадывался об их незаконности. Иначе он не попался бы так скоро в руки полиции…

«Если бы Вы сочли возможным, повинуясь зову Вашего доброго сердца, предоставить мне свободу, я нарисовал бы ваш портрет, композиция и размер которого зависели бы от Вашего желания, или преподнес бы Вам в дар один или два красивых

пейзажа, как Вам будет угодно…» – так писал незадачливый делец-преступник следователю. Следователь, конечно, не заинтересовался такой «взяткой». Скорее, он убедился в невменяемости подсудимого. Так или иначе, 31 декабря 1907 г. Таможенника выпустили из тюрьмы.

Последние годы жизни художника прошли под знаком любви к пятидесятичетырехлетней продавщице Эжени-Лерни. Отец этой «выгодной невесты» был против брака дочери с художником, т. е. человеком, не занимающимся ничем конкретным. Эжени настойчивые ухаживания Руссо тоже допекали. В конце концов Анри даже завещал любимой все свое имущество. Правда, эту дарственную он так и забыл подписать.

В 1910 г. посетители выставки Салона «Независимых» увидели одно из главных полотен Руссо – «Сон Ядвиги». Наполненный дикими животными тропический лес, на диване полулежит обнаженная женщина, черный человек играет на флейте, а над всем этим светит полная луна. Многие исследователи угадывали в этой картине черты сюрреализма.

Умер Руссо так же нелепо, как жил. Поранил ногу, не обратил на это внимания и умер от заражения крови…

Прошли годы, и сегодня ни у кого не возникает сомнений в том, что Анри Руссо действительно был наделен ярким, самобытным талантом. Что с того, что он был самоучкой? «Начиная с Ван Гога, мы все, какими бы великими себя не считали, в определенном смысле самоучки, – писал Пикассо. – Можно было бы сказать даже: художники-примитивисты. Художники уже не существуют в рамках какой-либо одной традиции… Каждый современный живописец имеет полное право сам сочинять этот язык от начала до конца, от А до Я».

Руссо так и делал.

САВРАСОВ АЛЕКСЕЙ КОНДРАТЬЕВИЧ (род. 24.05.1830 г. – ум. 26.09.1897 г.)

Выдающийся русский художник-пейзажист, зачинатель демократического направления в русской пейзажной живописи.

…1883 год. В одном из московских трактиров над пустым стаканом склонился осунувшийся человек с неопрятной седой бородой. Этот чудак хорошо известен в округе: рисует картины и продает их… за штоф водки. Жизнь его близится к закату. Позади – слава и признание. Впереди – бедность, болезнь, смерть. Таков горький итог жизни и творчества одного из величайших российских пейзажистов Алексея Кондратьевича Саврасова. Как далек он был от весны 1830 г., когда в сонном Замоскворечье в не слишком богатой купеческой семье родился второй сын Алеша Соврасов (именно так, через «о» первоначально писалась фамилия будущего художника).

Талант его проявился уже в детстве. Мальчик рано научился рисовать гуашью, карандашом, акварелью. И, как истинно купеческий сын, сумел извлечь из своего умения выгоду. Выполненные двенадцатилетним Алешей модные картинки из

заморской жизни и подражания Айвазовскому пользовались спросом у местных перекупщиков. Увлечение мальчугана, однако, дома не поощрялось, «юному любителю прекрасного» частенько доставались подзатыльники. Отец хотел видеть сына солидным купцом, а не бедным художником.

В 14 лет Алеша поступил было в Училище живописи, но вскоре был вынужден оставить учебу: заболела чахоткой мать, да и дела отца шли не лучшим образом. И лишь в 1848 г. юноша снова был зачислен в пейзажный класс. Его первым педагогом стал Карл Рабус, художник-«видописец». Человек широкого кругозора, он был талантливым воспитателем. Хотя учебная программа училища и не включала общеобразовательных предметов, Рабус сумел приобщить своих учеников к современным знаниям. Талант Саврасова сразу заметили. В отчете Московского художественного общества за 1848 г. он был признан учеником, предоставившим лучшие эскизы. А ведь Алексей не проучился еще и года!

В 1849 г. Саврасова и двух его товарищей ожидала первая творческая командировка. На средства мецената И. В. Лихачева юноши отправились на Украину для исполнения «видов с натуры». Привезенные с юга работы молодого художника отличали новизна, смелость творческой мысли, профессиональные навыки.

Стремясь как можно глубже освоить технику пейзажа, который в то время оставался как бы на обочине большого искусства, Саврасов не находил примера для подражания среди старших современников. Свободу от канонов академической живописи, тонкое восприятие природы он перенимал из работ уже умерших художников – М. И. Лебедева и В. И. Штернберга. Это не было слепым копированием. Уже тогда зарождался особый, саврасовский стиль.

Удачи одна за другой сопутствовали начинающему пейзажисту. В 1850 г. за картину «Вид Московского Кремля при луне» (она до сих пор не найдена) ему было присвоено звание неклассного художника. А в 1854 г., когда Саврасову было всего 24 года, его творчеством заинтересовалась августейшая особа. На проходившей выставке работ воспитанников училища президент Академии художеств Великая княгиня Мария Николаевна заметила незаурядное мастерство, присущее работам Саврасова. Она приобрела картину «Степь с чумаками вечером» и даже пригласила молодого художника на свою дачу под Петербургом для написания «видов с натуры». Итогом поездки стали два полотна – «Морской берег в окрестностях Ораниенбаума» и «Вид в окрестностях Ораниенбаума», многочисленные рисунки и…

звание академика.

Хотя петербургские пейзажи и принесли Саврасову славу, его излюбленной темой оставались окрестности Москвы: церквушки, деревеньки, бескрайние поля. Пейзаж Саврасова был не просто изображением природы. Люди, птицы, животные – художник буквально населял свои картины действующими лицами, умело избегал пасторальности.

Через два года Алексей женился. Его выбор пал на девушку немецкого происхождения Аделаиду Софью Герц. Мало того, что Софи была на несколько лет старше жениха, ее железный характер резко контрастировал с мягкостью и покладистостью Саврасова. Дочь богатого купца, она с юности стремилась к независимости от родителей, зарабатывала на жизнь частными уроками. Молодожены поселились в казенной квартире при Училище, где Саврасов вел класс живописи и перспективы.

Среди его учеников были Исаак Левитан, Сергей и Константин Коровины, Михаил Нестеров – те, кто впоследствии определил лицо русской живописи XIX – начала XX вв. Саврасов был прекрасным педагогом. Не имея никакой особой системы преподавания, он воодушевлял учеников собственным примером, учил их чувствовать красоту природы. Как вспоминают современники, «с первыми весенними днями вся мастерская спешила вон из города и среди тающих снегов любовалась красотой пробуждающейся жизни». Цветущий дуб становился событием для всего класса.

Тепло вспоминая о годах своей учебы у Саврасова, К. Коровин писал: «Алексей Кондратьевич был огромного роста и богатырского сложения. Большое лицо его носило следы оспы. Карие глаза выражали беспредельную доброту и ум. Человек он был совершенно особенной кротости. Никогда не сердился и не спорил. Он жил в каком-то другом мире и говорил застенчиво и робко…»

Этим другим миром была для Саврасова природа, в которой он видел романтику, тайну, поэзию – все то, чего ему так не хватало в реальной, обыденной жизни. Даже в годы признания и относительного благополучия художник ощущал всю зыбкость своего положения. И видимо, потому, будучи наставником для многих, Саврасов так и не стал учителем для своей старшей дочери Веры, проявлявшей незаурядные способности к рисованию. «Отец не хотел учить меня рисовать или лепить, находя, что художники обречены на полуголодное существование, даже имея талант. Этот взгляд оправдался в нем самом», – вспоминала Вера.

Но тогда в жизни самого Саврасова еще ничто не предвещало

грозы. Художник с головой окунулся в культурную жизнь Москвы. Он был очень дружен с Перовым, одним из инициаторов создания Товарищества передвижных выставок. На чашку чая к Саврасову заходили Третьяков, Боткин, Пукирев.

Весной 1862 г., благодаря работе в Обществе любителей художеств, Саврасов впервые отправился за границу. Лондон, Копенгаген, Берлин, Дрезден, Париж, Мюнхен – Алексей Кондратьевич наслаждается работами ведущих английских и немецких мастеров, а заодно и рисует. Однако привезенные им из-за границы картины – «Озеро в горах Швейцарии» и «Вид в Швейцарских Альпах» – не имели успеха у критиков. Рисуя красоты других стран, Саврасов все-таки оставался прежде всего поэтом русской природы.

Его «Лосиный остров» в 1870 г. был удостоен первой премии на конкурсе Московского Общества любителей художеств. «Так смотреть на природу умеют только глаза поэта или художника», – писали о картине в прессе. «Лосиный остров» принес Саврасову не только славу, но и деньги: полотно сразу же было приобретено Третьяковым. Это позволило художнику поправить пошатнувшееся материальное положение и воплотить свой давний замысел: отправиться на Волгу. Вот где истинно российские пейзажи! Саврасов принялся за работу, как голодный за еду. Рисовал все: широкие панорамы Волги и бабьи хороводы, тихие пристани и сценки из жизни бурлаков. Но в столице его уже ждал удар, от которого художник не скоро смог оправиться: «вследствие малого числа учеников, изучающих пейзажную живопись», его лишили казенной квартиры. Истинная причина, конечно, была не в количестве студентов. Саврасову не простили подписи под дерзким письмом, направленным в Совет художественного общества. Речь в нем шла об устаревших методах преподавания в Училище живописи.

Вслед за этим в семье Саврасовых начались постоянные ссоры. За 600 рублей жалованья в год снимать квартиру и кормить детей было невозможно. «Железная» Софи снова, как в девичестве, принялась давать уроки. Жизнь постепенно налаживалась, но рана в душе Саврасова так и не зажила. Он начинает пить, и заботливая жена увозит его от беды в Ярославль. Смена обстановки и тихая провинциальная жизнь действительно возымели благоприятное действие на художника. Он успокоился, здоровье пошло на поправку. Здесь Алексей Кондратьевич много рисует, постоянно путешествует. Весна, любимое время года художника, принесла ему вдохновение. Родилось полотно, сделавшее Саврасова знаменитым – «Грачи прилетели» (1870 г.).

«Окраина захолустного городка, старая церковь,

покосившийся забор, тающий снег и на первом плане несколько березок, на которых уселись прилетевшие грачи, – и только… Какая простота! Но за этой простотой вы чувствуете мягкую, хорошую душу художника, которому все это дорого и близко его сердцу», – так писал о картине учителя Исаак Левитан. Но на московской выставке Общества любителей художеств в 1871 г. полотно осталось почти незамеченным. И лишь на экспозиции Товарищества передвижных выставок в Петербурге «Грачи» стали событием. Правда, передвижники, высоко оценивая картину, отнеслись к ней с некоторым снисхождением. Ведь здесь не было идейности, изображения тяжелого положения народа. Лишь немногие смогли по достоинству оценить это замечательное полотно. Возмущаясь близорукостью и равнодушием своих коллег, художник-передвижник Лев Каменев говорил Константину Коровину: «Какие же им картины нужны? Саврасов написал «Грачи прилетели». Ведь это молитва святая. Они смотрят, что ль? Да что ты, Костя, никому не нужно».

Нужно, как всегда, оказалось Третьякову. Он купил «Грачей», опередив саму императрицу, которой досталась лишь копия шедевра.

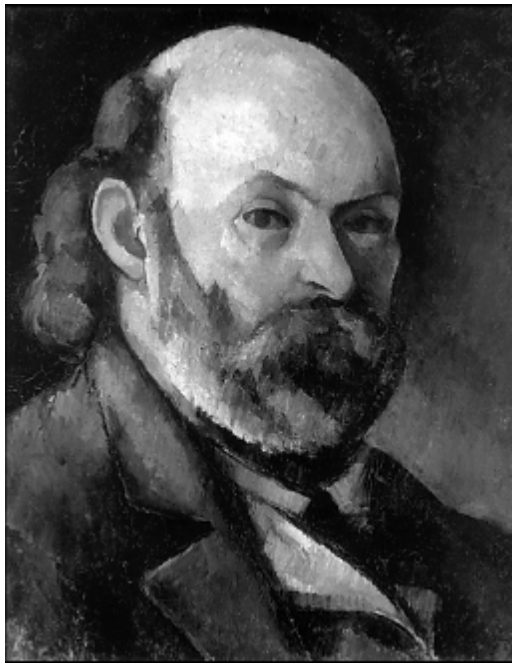
Жизнь Саврасова постепенно вошла в прежнее русло. Он снова преподает, пишет Волгу («Разлив Волги под Ярославлем», 1871 г.; «Волга. Дали», «Село Болгары», 1872 г.; «Оттепель», 1874 г.), Москву («Проселок», «Суворовская башня», 1872 г.; «Вид на Московский Кремль. Весна», 1873 г.). Его работы отличает романтическое восприятие природы и в то же время глубокое знание реальной жизни. Каждое полотно наделено особым настроением. Зачастую – мрачным. Ведь судьба, преподнося Саврасову редкие подарки, особенно не скупилась на беды. К этому времени он уже потерял троих детей. Печальной повестью называют его картину «Могила на Волге», замысел которой связывают со смертью в 1871 г. его новорожденной дочери.

Семейная жизнь художника по-прежнему не ладилась. Несмотря на славу и признание, денег не хватало. Не выдержав полуголодного существования, «железная» Софи сломалась. Она забрала детей и уехала к сестре в Петербург. Потеря семьи стала началом конца художника. Он снова начал пить, совсем опустился, его уволили из Училища живописи. Больной и неухоженный Саврасов жил в меблированных комнатах, перебиваясь продажей рисунков, написанных нетвердой пьяной рукой. За них известному художнику давали порой не больше, а то и меньше, чем в детстве купеческому сыну. Круг его знакомых теперь составляли бродяги да горемыки, такие же, как и он, талантливые неудачники.

В последние годы жизни у Саврасова появляется новая спутница, Евдокия Моргунова, ставшая его гражданской женой и матерью двоих детей. Но нищета и пьянство делали свое дело: художник терял зрение. Едва различая форму предметов, он все же продолжал рисовать и даже достиг больших успехов в графике. К 50-летию творчества Саврасова был издан альбом его рисунков, ставший для художника последним напоминанием о минувшей славе.

Он умер поздней осенью 1897 г., когда до его любимой весны было так далеко… Улетали грачи, унося с собой душу «одного из самых глубоких русских живописцев».

СЕЗАНН ПОЛЬ (род. 19.01.1839 г. – ум. 22.10.1906 г.)



Выдающийся французский художник-постимпрессионист, создавший предпосылки для развития абстракционизма и кубизма.

Всю жизнь искал свой путь в искусстве Поль Сезанн. Его творчество невозможно ограничить рамками какого-либо живописного направления, хотя чаще всего работы художника относят к постимпрессионизму. Однако приверженцы импрессионизма, неоимпрессионизма, символизма, фовизма и даже кубизма считали Сезанна своим, настолько разноплановым было его творчество, давшее толчок развитию новых стилей в искусстве.

Детские и юношеские годы будущего художника прошли в Эксе, где у его отца Луи Огюста Сезанна была шляпная мастерская. Пределом всех мечтаний торговца было достижение положения банкира и утверждение в обществе. Мать Поля, Елизавета Обер, отдаленные предки которой были креолами, отличалась достаточно живым и мечтательным нравом, импульсивностью и вместе с тем беспокойным, подозрительным и

вспыльчивым характером. Именно ей сын был обязан своим неустойчивым темпераментом. И только старшая сестра Мари могла повлиять на Поля.

После окончания начальной школы-пансиона Сан-Жозеф юноша в 1858 г. получил степень бакалавра литературы в коллеже Бурбон. Здесь он подружился с Эмилем Золя и Бастьеном Байлем. Все трое увлекались литературой, а Поль еще посещал школу рисования при Музее Экса. Его долго мучили сомнения – стать художником или заняться юриспруденцией. Он даже с 1859 по 1861 г. учился на факультете права в университете Экса и работал у отца в банке, но в январе 1862 г. решил серьезно заняться живописью.

В Париже Золя знакомит Поля с молодыми живописцами: Базилем, Ренуаром, Сислеем, Моне. По первым работам Сезанна они определили его «неукротимый» темперамент и талант. Индивидуальный стиль художника – смелое отношение к натуре и краскам – отчетливо виден в ранних портретах отца и сестры Мари (1860–1863 гг.), Ф. Мариона (1867–1868 гг.), А. Валабрега (1866 г.), дяди Доминика (1865 г.). Динамизм и экспрессия проявляются в больших картинах – «Оргия» (1864–1868 гг.) и «Похищение» (1869 г.). Даже в многофигурных композициях 1860-х гг. не чувствуется отсутствия серьезной школы, а ведь Поль не выдержал экзамен в Академию художеств и всего год работал в академии Сюиса. Своим мастерством он словно подтверждал высказывание Золя: «Школы созданы для тех, у кого нет силы, присущей смелым и свободным художникам».

Сезанн сблизился с импрессионистами; и между его работами («Завтрак на траве», «Современная Олимпия», пейзажами, натюрмортами) и картинами К. Моне, Э. Мане, К. Писсарро можно провести относительную параллель. Но его штрихи резки и отрывисты и по форме приближаются к прямоугольнику. Такие «мазки-насечки», упираясь друг в друга, рождают настроение напряжения, несут в себе скрытую энергетику. Произведения Сезанна «подчинены законам обдуманного мастерства», а не первого впечатления. Основное, что он перенял у импрессионистов, особенно у своего наставника Писсарро, это умение видеть и понимать природу. Приближаясь по общей тональной гамме, освещая природу солнцем в картине «Дом повешенного» (1872–1873 гг.), его пейзаж все же более материалистичен и устойчив. От него исходит одиночество и безысходность. Сезанн стремился зафиксировать в пейзажах все наиболее постоянное, в них отсутствует что-либо случайное или переменное (человек, повозка). Изображаемые виды носят обобщенный и значимый характер. От полотна к полотну Сезанн

усиливает конструктивность и строгость композиции, чем достигает статичности и напряженности пейзажа («Поворот дороги», 1879–1882 гг.; «Марсельская бухта. Вид из Эстака», 1883–1885 гг.). Словно из одного цветового сгустка, рождается «Большая сосна» (1892–1896 гг.). Тревожное чувство возникает от взгляда на искривленный ствол и словно в муке заломленные ветви. Трагическое звучание усиливается оранжево-красным разломом почвы и темным небом. В пейзаже «Гора Сент-Виктуар с большой сосной. Долина реки Арк» (1885–1887 гг.) ствол дерева на переднем плане резко смещен влево, чтобы открыть перспективу на излюбленную гору художника. Но сосновая ветка, опушенная дымчатыми иглами, через все небо нависает над долиной и возвышающейся вдали горой. Особенно мрачным выглядит пейзаж «Гора Сент-Виктуар в сумерках» (ок. 1905 г.). Слегка освещенная вершина почти теряется на фоне сиренево-синего неба, горные склоны бликуют грозно-оранжевым цветом, нагнетая чувство драматизма.

Сезанн, словно скульптор, обращается с красками, когда пишет портреты. Лица и фигуры людей получаются рельефными. Иногда художник преднамеренно грешил против анатомии, но никогда не отступал от своеобразного черноконтурного стиля (Портреты Л. Гильома, 1879–1882 гг.; А. Ампрера, 1867 г.; В. Шоке, 1885 г.; «Мальчик в красной жилетке», 1890–1895 гг.).

Сезанн часто рисовал свои автопортреты с беспощадностью человека, уверенного в своей непривлекательности. Хотя его друг Ж. Ривьер писал, что в тридцать лет «его благородное лицо, обрамленное курчавой черной бородой, напоминало ассирийских богов. Большие глаза, очень подвижные и блестящие, тонкий с небольшой горбинкой нос усиливали сходство с восточным типом». Поль был стеснителен в жизни (а в творчестве самоуверен), и, может быть, поэтому он долго оставался одиноким. В 1869 г. Сезанн познакомился с веселой, беззаботной работницей переплетной мастерской Ортанз Фике, которая позировала ему. Для близких друзей Поля она вскоре стала мадам Сезанн. Но свою связь художник тщательно скрывал от родителей, так как материально полностью зависел от отца, который выделял нерадивому сыну 200 франков в месяц. Когда родился Поль-младший (1872 г.), Сезанн разрывался между Эксом и Марселем, где поселил семью. Только в 1878 г. отец стал догадываться о связи сына и резко снизил денежную помощь. Художник в эти дни часто обращался к Э. Золя, умоляя помочь жене и сыну. Только в 1886 г., перед самой смертью отца, Ортанз и Поль официально оформили свои отношения. Обобщенными скупыми средствами изображал свою жену художник, а

многочисленные портреты сына, в котором он души не чаял, – интимные и живые. Поль-младший в костюме Арлекина («Mardi gras» – «Пьеро и Арлекин», 1888 г.) лишен веселых и непосредственных черт. Он высокомерен и ироничен. Его фигура в костюме «домино» устойчива и находится рядом с одетой в балахон фигурой Пьеро, и в то же время оба персонажа как бы существуют в разных пространственных измерениях.

Над портретами художник работал долго и мучительно: «С первого мазка и до конца сеанса он пользовался моделью попросту как натюрмортом, – вспоминал известный галерейщик А. Воллар. – Он оставил так мало портретов только потому, что ему трудно было найти столь покладистую модель, как я». Этот ценитель искусства много сделал для никем не признанного, но обогнавшего свое время художника. Самый непримиримый из своих сверстников, Сезанн постоянно вел борьбу с Салоном, который отвергал все его работы. Он экспонировал картины на нескольких выставках «Независимых». Шестнадцати работам художника на Третьей выставке отвели почетное место, так как все импрессионисты «попали под чары дикой и в то же время утонченной натуры Сезанна». Но и критиковали его наиболее жестоко, как «варвара среди варваров». Художник долгое время вообще не выставлялся. Но мнение коллекционеров и галерейщиков все чаще шло вразрез с критикой. Воллар чувствовал, что интерес к Сезанну нарастает стремительно, и организовал его выставки в 1895, 1898 и 1899 гг. А три его работы были приняты на Столетнюю выставку французского искусства. Никакие гнусные статьи не могли помешать восходящей славе Сезанна. А после того как на Осеннем салоне 1904 г. его организатор Ф. Журден предоставил художнику целый зал, интерес к творчеству Сезанна уже не уменьшался.

На всех выставках особое внимание привлекали его натюрморты. Сезанн всегда с интересом относился к пластическим объемам. Яблоки, апельсины, груши были его «любимыми» моделями («Тарелка и компотница», 1869–1870 гг.; «Натюрморт с бутылкой из-под мятного ликера», 1890–1894 гг.; «Натюрморт с апельсинами и яблоками», 1895–1900 гг.). В натюрморте «Персики и груши» (1888–1890 гг.) изображенные предметы как бы выхвачены из пространства комнаты, даже стол нарисован не полностью. Белоснежная сахарница почти сливается со смятой салфеткой, на которой в тарелке и рядом красуются-переливаются желто-зелено-оранжево-красными цветами плоды. Тонко чувствующий оттенки и объемы Сезанн говорил: «Посмотрите, как абрикосы любят солнце. Они впитывают его целиком. А персики защищаются от солнца, они его

воспринимают только одной стороной». Впечатление декоративности возникает в натюрмортах благодаря четко выписанным деталям. Но даже и в этих работах иногда ощущается беспокойство, так же как и в «Натюрморте с черными часами» (1869–1870 гг.). Особенно взбудоражен «Натюрморт с луком» (1895–1900 гг.). Узорчатый стол, торчащие ростки, сползающая скатерть создают динамизм полотна. Его усиливает переливающийся фон в розовых и голубых тонах.

В творчестве Сезанна нравились смелость, дерзость, непохожесть ни на кого в искусстве. Особенно это привлекало молодых художников. Многие часто приезжали к нему в Экс, где он жил один. Знакомые часто отмечали неуравновешенный характер Сезанна: он мог быть самым верным другом и поссориться из-за пустяка, мог легко оскорбить и быть изысканно вежливым. Он сам отошел от семьи, сознавая, что неконтролируемые вспышки ненависти очень ранят близких. Вспыльчивость уживалась в нем с рассудительностью, а грубость – с нежностью. Нервное состояние Сезанна ухудшалось и из-за приступов сахарного диабета. Но даже будучи тяжелобольным, он продолжал работать, добросовестно исполняя поставленные перед собой задачи.

«Его великая задача дать вещность, – писал А. В. Луначарский, – потому что настоящий живописец должен выявить мощь вещей, поистине творить новый мир, который должен быть лучше того, который мы видим». Влияние творчества Сезанна на развитие искусства было глубоким и сильным. Недаром М. Рильке, говоря о художнике, считал, что «реальнее всего окружающего реальность его картин».

СЕРЕБРЯКОВА ЗИНАИДА ЕВГЕНЬЕВНА (род. 28.11.1884 г. – ум. 19.09.1967 г.)

Известная русская художница реалистического направления. Профессор живописи.

«Дети рождаются у нас с карандашом в руке», – говорили в большой семье профессора архитектуры Н. Л. Бенуа, где более 150 лет из поколения в поколение переходил художественный дар. Была наделена этим талантом и одна из его внучек, Зинаида Евгеньевна Серебрякова. Ее отец, Евгений Александрович Лансере, был известным русским скульптором, мастером малой пластики. Он скончался, когда младшей дочери Зине было всего два года. Овдовевшая Екатерина Николаевна (в девичестве Бенуа) покинула имение Нескучное (в 30 км от Харькова) и с шестью осиротевшими детьми в 1886 г. поехала в Петербург. В многодетной семье Бенуа все жили живописью, архитектурой, театром. Обстановка была творческой и дружной.

Зина росла болезненным и довольно нелюдимым ребенком, зато была очень наблюдательна и усидчива. То, что она

постоянно рисовала, никого не удивляло – в семье рисовали все без исключения. Мать научила ее работать акварелью, дядюшки Александр и Альберт Бенуа постоянно давали различные советы. Но академических знаний рисунка, композиции, анатомии Зинаида так и не получила, хотя один месяц училась в частной художественной школе М. К. Тенишевой, а потом в студии О. Э. Браза (1903–1905 гг.) и в академии де ля Гранд Шомьера (1905 г.), где обучение сводилось к рисованию натуры. Есть божий дар – станешь художником, а нет…

У Зинаиды талант был, и в полной мере она его осознала, когда вернулась в Нескучное, где родилась 15 лет назад. «И с тех пор, – вспоминала художница, – я совершенно «влюбилась» в новую для меня природу, в ширь безбрежных полей, в живописный облик крестьян, столь отличный от городских улиц». Теперь каждое лето она проводила в имении, и ее альбомы заполнялись самыми разнообразными сценками сельской жизни. Уже в первых акварельных набросках была видна характерная для нее легкость, воздушность и чистота тонов, верность глаза и культура цветового восприятия.

Юная художница в первые годы работала в основном акварелью, темперой, тушью, гуашью. Она создавала жанровые этюды, небольшие пейзажи, портреты крестьян и близких. В этих работах прослеживается, с какой любовью и симпатией она относится к натуре. Ранние портреты написаны в спокойных, монохромных тонах. Зинаиде с радостью позировали, потому что при всей замкнутости она была очень отзывчивым и добрым человеком. Она была дружна со многими людьми. Добрые отношения сложились у нее с двоюродным братом Борисом Анатольевичем Серебряковым. 9 сентября 1905 г. состоялась их свадьба. Венчанию предшествовали огромные хлопоты, так как церковь не поощряла родственные браки. Но 300 рублей, отданные батюшке, разрешили все проблемы. Зинаида и Борис были прекрасной парой. «Они оба были очень хорошие люди. Друг друга очень любили и уважали, оба были ласковые и вежливые, воспитанные, прелестные люди…» – вспоминала крестьянка В. Дудченко из Нескучного.

В Париже, где Зинаида Серебрякова была с матерью и мужем (1905 г.), она посещала музеи и галереи. Под впечатлением от работ импрессионистов (Ренуар, Дега) научилась передавать ощущение световоздушной среды; пробовала работать в декоративной манере (портреты мужа, матери, этюды интерьеров). «Без всякого энтузиазма» отнеслась «к новейшим течениям в моде» – постимпрессионизму и модерну.

По возвращении в Нескучное, с 1906 г., начинается ее

полноценная творческая жизнь, которая, как у любой женщины, была неотделима от семьи, в которой росло четверо детей: Евгений (1906 г.), Александр (1907 г.), Татьяна (1912 г.), Екатерина (1913 г.). Муж после окончания института постоянно был в разъездах на строительстве железных дорог, и все тяготы быта, пусть и обеспеченного, ложились на хрупкие плечи Зинаиды Евгеньевны. Но все свободное время она уделяла живописи. Серебрякова увлеченно работала над портретами крестьян («Крестьянка», 1907 г.; «Спящая Галя», 1908 г.; «Няня», 1907 г.; «Нищий», 1912 г.), много внимания уделяла пейзажу («Зима. Нескучное», 1910 г.; «Дворик с индюками», 1909 г.; «Фруктовый сад в цвету», 1908 г.). Все в ее акварелях просто, естественно, но очень задушевно и утонченно. Небольшой по размеру пейзаж «Зеленя осенью» (1908 г.) просторен в композиции и фрагментарно прост. Зеленые, синие, коричневые краски, то ложась по соседству, то внахлест, усложняют цвета, делают борозды объемными, а небо просто прозрачным.

Удачно начала работать Серебрякова и масляными красками. Ее «гладкий стиль» был созвучен старым мастерам. С 1909 г. работы художницы набирают ту звонкость и искренность, которые будут сопровождать все ее творчество. Радостное чувство рождает автопортрет «За туалетом» (1909 г.). «Я начала рисовать себя в зеркале и забавлялась изобразить всякую мелочь на туалете». Эта «забава» пронизана светом, воздухом и красотой. Ласковая улыбка, миндалевидные глаза, грация обнаженных рук. Портрет-картина чарует свежестью и гармонией. После открытия в январе 1910 г. в редакции журнала «Аполлон» небольшой выставки современного женского портрета все заговорили «о большом красочном темпераменте» художницы.

А на VII выставке Союза русских художников самую высокую оценку получили все 14 работ Серебряковой. Три из них – «За туалетом», «Зеленя осенью», «Крестьянка» – были приобретены для Третьяковской галереи. А. Бенуа с чистой совестью писал о «гулкой» премьере работ своей племянницы: «…Она одарила русскую публику таким прекрасным даром, такой «улыбкой во весь рот… самая радостная вещь… что-то звонкое, молодое, смеющееся и ясное, что-то абсолютно художественное…» Не менее очаровательны и другие автопортреты Серебряковой. Так, «Этюд девушки» (1911 г.) интересен вечерним освещением. Тонкая фигурка на темном фоне почти невидимой комнаты. Горящая свеча мягко оттеняет юное лицо, которое будто светится изнутри.

Все последующие портретные работы отличает та же пронзительная ясность и красота (портреты Н. Г. Чулковой,

1911 г.; О. К. Лансере, 1910 г.; М. Бенуа, 1910 г.; Е. Н. Лансере, 1911 г.). Среди портретов родных и близких особенно хороши лица детей художницы, красота которых поражала многих. На групповом портрете-картине «За обедом» (1914 г.) зритель видит общительного Шурика, мечтательного Женю и порывистую, нетерпеливую Тату. Жесты, позы, реакция выписаны с подчеркнутой индивидуальностью.

Во всех портретных работах художница раскрывала свое представление о совершенном человеке. Так появился своеобразный идеал, чисто «серебряковский тип», поставивший Серебрякову в один ряд с ведущими мастерами эпохи.

В период 1912–1917 гг. творчество художницы связано с деятельностью объединения «Мир искусства». Зинаида Евгеньевна не осталась в стороне от новых художнических исканий. Она обратилась к обнаженной натуре. Вначале робко, а затем все увереннее на эскизах проступил образ прелестной купальщицы, пленяющей совершенством и пластичностью женского тела. Следуя академическим традициям, художница создала пусть не оригинальную в композиционном плане, но естественную и выразительную картину «Купальщица» (1911 г.), для которой позировала ее сестра Екатерина.

В продолжение темы она написала полотно «Баня» (1912 г.), которое стало опытом монументальной живописи. Идеал здоровой, естественной красоты покоряет гармонией пропорций, мягкими изгибами тел и плавными, словно замедленными движениями. Слегка облагородив и идеализировав лица и фигуры своих моделей (крестьянок и прислуги), Серебрякова сделала картину «под старину», в приглушенной гамме коричневых и золотых тонов, достигнув скульптурности форм.

Продолжает она работать и над пейзажами. Яркие сочные краски брызжут с полотен, привезенных из Крыма в 1912–1913 гг., тишиной и элегическим покоем отличаются виды Царского Села («Озеро в Царском Селе», «Аллея в Царском Селе», «Царское Село. Мостик»).

Вернувшись из Италии в 1914 г., где она изучала живопись великих мастеров, Серебрякова особое внимание уделила теме крестьянского труда. В ее работах: «Крестьяне» (1914 г.), «Жатва» (1915 г.), «Беление холста» (1917 г.), «Крестьянка Марина, чешущая лен» (1917 г.) тяжелая физическая работа крестьян стала поэмой о красоте труда, здоровье и благородстве. Труд показан, как радость. Нет ни пота, ни мозолей, даже одежда праздничная. Все картины монументальны и исполнены в ярких красных, синих, белых и золотистых красках.

Огромный интерес вызвало у Серебряковой предложение

создать четыре аллегорических панно для Казанского вокзала («Индия», «Турция», «Сиам», «Япония», 1914 г.). Их композиционные эскизы проявили ее талант мастера-монументалиста и декоратора.

Мирная жизнь и спокойное творчество были прерваны бурными событиями революции и гражданской войны. Сгорел дом в Нескучном, а в нем многие произведения Серебряковой. Семья перебралась в Харьков. Долго не было никаких известий от мужа. Короткое свидание принесло страшное горе. Борис Серебряков в дороге заболел сыпным тифом и 22 марта 1919 г. скончался. Зинаида Евгеньевна стала вдовой с четырьмя детьми и престарелой матерью на руках, без дома, без средств к существованию. Работая художником в Харьковском археологическом музее при университете, она с трудом могла прокормить детей. Крестьяне Нескучного, вспоминая ее доброе сердце, помогали продуктами. Золотистый морковный чай был праздником в их голодном и холодном доме. Зинаида Евгеньевна жила заботами о детях и искусством (портреты сотрудников музея: Е. Никольской, В. Дукельского, Т. Тесленко, Е. Финогенова; портреты детей: «На террасе в Харькове», «Тата у окна» (все в 1919 г.).

В ноябре 1920 г. Серебрякова была назначена профессором Академии художеств в Петрограде. Семья поселилась в большой нетопленой квартире деда, но из-за болезни (часто обострялся туберкулез) начать работу Зинаида Евгеньевна не могла, а перебивалась отдельными заказами. Всегда будучи робкой, она осталась в стороне от новой жизни, которая ее страшила. А для души писала портреты близких («Л. Черкесова-Бенуа с сыном», 1922 г.; «Тата с овощами», 1923 г.; «Катя у ели в голубом», 1922 г; портрет сына Александра, 1921 г.).

И словно всплеск великолепного фонтана – серия картин Серебряковой, посвященных артистам балета. Десятки полотен, а на них точеные фигурки, изящные позы, одухотворенные лица, богатство пластики и цвета. Ее «Голубые балерины» (1923 г.) затмевают Дега. Нежные «Снежинки» («Балетная уборная», 1923 г.) действительно воздушны и легки, как снег. А с портретов смотрят изумительно красивые лица талантливых танцовщиц: М. Добролюбовой (1923 г.), Л. Ивановой (1922 г., 1923 г.), Е. Свекис, А. Даниловой (оба в 1922 г.), Е. Гейденрейх (1923 г.). В русском искусстве Серебрякова первая обратилась к теме балета. В период голода и разрухи она маслом и пастелью создала в своих картинах праздничный мир театра.

Зинаида Евгеньевна считала, что если она уедет в Париж, то сможет материально обеспечить семью. Она надеялась найти

заказы на портреты, устроив выставку, и через несколько месяцев вернуться домой. Оставив детей на попечении бабушки, в сентябре 1924 г. Серебрякова приехала во Францию. Начался самый трудный этап в ее жизни. Ее искусство, простое и незамысловатое, затерялось в водовороте новомодных стилей и манер, процветавших на Западе. Она перебивалась редкими заказами на портреты (Г. Гиршман, 1925 г.; А. Трубников, 1925 г.; И. Волконская, 1926 г.) и почти все деньги отправляла семье.

Вдохновение вдали от родины таяло, как и надежда, что ее талант будет когда-либо востребован. Чтобы облегчить положение бабушки и скрасить свое одиночество, Серебрякова вызывает к себе сына Шуру (1925 г.), а затем дочь Катю (1928 г.). Эти талантливые дети с трудом пробили себе дорогу в мир искусства. В то время как Евгений в Ленинграде успешно закончил институт и стал известным архитектором, а Татьяна – хореографическое училище, Академию художеств и получила работу художника во МХАТе, они в Париже перебивались редкими заказами, ютились в небольшой, часто неотапливаемой мастерской. Серебрякова очень тосковала по детям и родственникам, оставшимся в СССР, но решиться на переезд так и не смогла. Во всех письмах к детям сквозит боль разлуки, творческая неудовлетворенность и благодарность за присланные книги по искусству, которые она не могла позволить себе купить. «Вот если бы все было иначе в моей жизни и я могла бы рисовать то, что я люблю, – то есть красоту «крестьянской» жизни («Венециановские сюжеты»), – было бы все иначе». Если бы она могла поверить в то, что ее монументальные полотна (в стиле «Беление холста»), изображавшие крестьянок в позах юных богинь и труд как праздник, были очень нужны молодому советскому государству, пусть даже как идеологическое подспорье!

Но если бы она нашла в себе силы и решительность вернуться, тогда не были бы созданы «Монах с короткими руками» (1932 г.), «Портрет аббата» (1935 г.), «Хозяйка бистро. Бретань» (1934 г.) и великолепная марокканская серия. Дважды Серебрякова посетила эту страну (1928 г., 1932 г.) на средства бельгийского барона Броуэра (она писала портреты всей его семьи) с условием, что понравившиеся картины он оставит за собой. Этюдные работы поражают своей завершенностью и разнообразием. «В ее Востоке нет ничего общего с крикливыми рыночными куклами… Никогда еще современное Марокко не было увидено и воспето лучше…» – откликнулась французская пресса.

Но признание на страницах газет не улучшало ее материального положения. С трудом организованные выставки

почти не приносили дохода, и Серебрякова рассчитывалась с галерейщиками своими картинами. Больно читать строки писем: «Да я ни разу здесь не была в театре (вот уже 20 лет), да и в кино 10 лет как не была (1953 г.); живем изо дня в день без возможности что-либо позволить себе, кроме «хлеба насущного»… Заказов на портреты совсем нет, я как-то совсем удалилась от «света», так как не устраивала выставки уже 18 лет (!), все меня давно забыли» (1956 г.).

«Беспретенциозное, бесхитростное искусство» Серебряковой все же было востребовано. После пяти лет согласований в 1965 г. в Москве, а затем в Ленинграде и Киеве, в выставочных залах Союза художников СССР прошли ее персональные выставки, представившие все работы художницы, созданные до 1926 г., и часть парижских. Залы были переполнены посетителями. Это была единственная радость (кроме долгожданной встречи с дочерью Татьяной в 1960 г.) в ее грустной жизни. Но теперь о переезде не могло быть и речи. Шура и Катя сроднились с Францией и достигли признания, дети в России были благополучны, а сама Зинаида Евгеньевна после двух операций и из-за преклонных лет ехать не могла.

19 сентября 1967 г. после кровоизлияния в мозг, не приходя в сознание, Серебрякова скончалась. Умерла талантливая художница, чью личную и творческую судьбу исковеркали революционные перевороты и границы. Но с автопортретов по-прежнему пленительно улыбается красивая женщина, радовавшаяся молодости, счастью творчества и искусству.

СЕРОВ ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ (род. 19.01.1865 г. – ум. 05.12.1911 г.)

Выдающийся русский живописец и рисовальщик, портретист и пейзажист, иллюстратор и театральный художник, представитель художественного объединения «Мир искусства».

Академик живописи, член совета Третьяковской галереи, педагог Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Обладатель Почетной золотой медали Парижской выставки 1900 г. за «Портрет Великого Павла Александровича» (1897 г.).

«У него была душа художника, глаза художника, рука художника». Так лаконично охарактеризовал Валентина Серова поэт-символист Валерий Брюсов. И как у каждого талантливого человека, у него был свой путь от рождения к вершинам мастерства.

Маленький «Серовчик», как нежно называл его отец, Александр Николаевич, выдающийся композитор, написавший музыку к операм «Рогнеда», «Юдифь» и «Вражья сила», рос тихим и спокойным ребенком. Он не доставлял особых хлопот своей матери, Валентине Семеновне, талантливой пианистке и совсем

молодой женщине. В их доме жизнь всегда била ключом. У матери, проповедовавшей идеи шестидесятников, собиралась эмансипированная молодежь. К отцу приходили известные люди: изобретатель Ладыгин, путешественник Миклухо-Маклай, писатели Тургенев, Достоевский, Островский, художники Антокольский, Репин и Ге. Валентошка-Тошка-Антошка радовался многочисленным гостям, а особенно Н. Ге, который рисовал лошадку на четырех ножках, и она стояла, а на его картинке ей для устойчивости требовалось тринадцать ног.

Но так продолжалось недолго. Скоропостижно скончался отец, мать сразу постарела. Она решила, что уедет в Мюнхен продолжать музыкальное образование, а шестилетний Тоша поживет в коммуне, у ее подруги. Он возненавидел эту общину, потому что в качестве наказания у него забирали карандаши. А через год, приехав к матери в Мюнхен, «разлюбил» музыку, так как она стала причиной его постоянного одиночества.

Валентина Семеновна, по совету П. Антокольского, в 1879 г. переехала в Париж и договорилась об уроках для сына с И. Репиным. И если Илья Ефимович «любовался зарождающимся Геркулесом в искусстве», то в школе у мальчика обучение шло из рук вон плохо. Он думал только о рисовании и лошадях.

С 1875 г. события мелькали как в калейдоскопе: возвращение в Петербург, замужество матери, рождение брата, ссылка отчима, гимназия и, наконец, опять обучение у Репина. В гимназии Валентин больше забавлялся, зато в мастерской работал как взрослый. Мать забрала неуспевающего по всем предметам сына из гимназии, и он стал полноправным членом семьи Репина. Валентин был очень доволен. Он везде следовал за своим прославленным учителем и рисовал.

Серов стремительно превращался в мастера, и Репин ходатайствовал о досрочном зачислении пятнадцатилетнего юноши в Петербургскую Академию художеств в класс П. П. Чистякова (1880 г.), который развил рисунок Валентина до совершенства. Большое значение в формировании художественных взглядов Серова имело общение с М. Врубелем, В. Васнецовым, К. Коровиным и кружком С. Мамонтова.

После посещения музеев в Голландии и Греции и видя вокруг себя поглощенных творчеством друзей, Серову так захотелось самому по-настоящему рисовать, что он, не доучившись, оставляет академию. Получив деньги за роспись плафона, Валентин с Остроуховым и братьями Мамонтовыми посещает музеи в Венеции. Вернувшись в Абрамцево (1887 г.) в состоянии восторга, «опьянения» от Веласкеса и Тициана, Серов за месяц создает картину-портрет «Девочка с персиками», для которой

позировала двенадцатилетняя Веруша Мамонтова. Такой солнечной, решенной в розовых и золотых тонах, пронизанной светом картины еще не было в русском искусстве. «Рядом висящие портреты Репина и Васнецова кажутся безжизненными образами, хотя по-своему представляют совершенство… У нас подобное явление немыслимо… Настолько это ново и оригинально», – писал о картине М. Нестеров.

Перебравшись в имение двоюродной сестры Домотканово, Серов пишет не менее прославленный портрет Марии Симонович – «Девушка, освещенная солнцем» (1887 г.). Эта работа не так эмоциональна, зато более глубока и обаятельна. За картину «Девочка с персиками» художник получил премию Московского общества любителей художеств, а второй портрет купил П. Третьяков. Для молодого двадцатитрехлетнего художника это был прекрасный дебют, а денежное вознаграждение позволило начать семейную жизнь.

Серов давно полюбил воспитанницу своей тетки Ольгу Федоровну Трубникову, славную, трудолюбивую девушку с мягким характером. Не желая быть обузой в доброй, но все же чужой семье, она учительствовала в Одессе, и долгие годы влюбленные переписывались и только изредка виделись. В январе 1889 г. они обвенчались и на месяц уехали в Париж. Материальное положение Серова не позволяло ему быть все время с любимой женой. Художник постоянно разъезжал, выполняя многочисленные заказы, чтобы обеспечить большую семью (две дочери и три сына), которая жила в Домотканове. В этом имении, куда Серов стремился всей душой, им были написаны лучшие пейзажи: «Заросший пруд» (1888 г.), «Дуб. Домотканово» (1890 г.), «Дорога в Домотканове», «Стригуны на водопое» (обе в 1903 г.), «Октябрь. Домотканово» (1895 г.). И хотя они менее лиричны, чем у Левитана, и не так трогательны, как у Нестерова, но щемяще реальны и светлы. Ведь недаром его называли «интуитивным импрессионистом».

Художник получал все большее признание как портретист. Он с удовольствием рисовал друзей, родственников, детей (портреты О. Ф. Серовой, 1895 г.; С. И. Мамонтова, 1880 г.; Е. Г. Мамонтовой, 1887 г.; А. П. Нурока, 1893 г.; И. Остроухова, 1902 г.; М. Врубеля, 1907 г.; «Дети», 1899 г.). Все они разные по характеру, внутреннему миру и темпераменту: жизнерадостен, самоуверен, вальяжен лучший друг Серова К. А. Коровин, (их даже объединяли одной фамилией «Серовин-Коровин»); грустен, артистически нежен и лиричен, как и его пейзажи, И. Левитан. Гордостью русского искусства стали портреты писателей: Н. Лескова (1894 г.), А. Чехова (1902 г.), А. Горького (1905 г.);

композиторов: А. Глазунова (1899 г.), Н. Римского-Корсакова (1898 г.); артистов: Ф. Шаляпина, Г. Федотовой (оба в 1905 г.), И. Москвина, В. Качалова (оба в 1908 г.), К. Станиславского (1911 г.). Словно живая статуя, возвышается над зрителем М. Ермолова (1905 г.). Серов рисовал эту простую, скромную женщину, сидя на скамеечке у ее ног, и создал парадный портрет гениальной актрисы, ставшей эпохой для русского театра, наполнив его красотой, духовной силой и пафосом. Как эльф, легка и воздушна парящая в танце А. Павлова (1909 г.). «Античная трагедия тела», мягкая пластика изломов, хрупкая незащищенность обнаженной фигуры, необычайно броская красота лица танцовщицы И. Рубинштейн (1910 г.) – такое новое стилизованное решение портрета было не понято многими современниками художника.

Популярность Серова росла и среди высокопоставленных заказчиков. В отличие от уже именитых мастеров, он исполнял даже парадные портреты в светлой манере, красочно. Его «Портрет Портретыч» никогда не льстил и не шаржировал модель. Серов только высматривал и подмечал (портреты князя и княгини Юсуповых, оба в 1903 г.; Г. Гиршман, 1907 г.; княгини О. Орловой, 1911 г.; М. Ф. Морозовой, 1897 г.; И. А. Морозова, 1910 г.). «У меня проклятое зрение, – жаловался художник, – я вижу каждую морщинку, каждую пору…» И характер человека он видел прекрасно, и мог одним жестом подчеркнуть его. Так, на портрете В. Гиршман (1910–1911 г.) словно пересчитывает деньги в кармане. И сколько банкир ни просил художника «убрать руку», Серов ничего не изменил. Знатных и богатых художник видел насквозь. Тяжело и уверенно стоит на портрете осознающий свою власть миллионер М. А. Морозов (1902 г.), но вместе с тем это умный, интеллигентный человек и большой ценитель искусства. Он понял замысел художника, но ничего не просил изменить. А на портрете его четырехлетнего сына Мики Морозова (1901 г.) еще ничто не говорит, что это будущий крупнейший шекспировед. Ребенок подвижен, нежен, широко распахнутыми глазами он с интересом всматривается в мир. При взгляде на его портрет невольно возникает добрая улыбка.

Серов неоднократно писал портреты царской семьи Александра III и Николая II, работал долго, «позевывая», но после кровавых событий 1905 г. наотрез отказался «бывать в этом доме» и в знак протеста сложил с себя звание академика. Всегда сдержанный и мягкий, он сделался резким, нетерпимым, угрюмым, настолько потрясла его расправа. Художник и раньше не особо жаловал «царскую тему». Словно школьник, отлынивал от заказа для иллюстрированного издания «Царская охота» и

считал, что на картинах «Выезд Петра II и цесаревны Елисаветы Петровны на охоту» (1900 г.), «Юный Петр на псовой охоте», «Выезд Екатерины II на соколиную охоту» (обе в 1902 г.) лучше всего получились милые его сердцу кони и борзые. Высокую оценку получил Серов за картину «Петр I на постройке Петербурга» (1907 г.) от своего учителя П. Чистякова. Словно «ломовик, прет» против ветра мощной поступью царь. Великий строитель и жестокий монарх уже видит перед собой будущий город, он устремлен вперед и сам «создает ветер», от которого сгибаются размытые фигуры свиты.

Серов работал напряженно и разнопланово. Иллюстрировал произведения А. Пушкина и басни С. Крылова. Участвовал в деятельности объединения «Мир искусства» и совместно с Л. Бакстом оформлял одноименный журнал. Преподавал в Московском училище живописи. После смерти П. Третьякова Серов вошел в совет галереи и много сделал для признания молодых талантов, но свои работы «не пристраивал» (к 1898 г. в Третьяковке было 35 работ художника, в настоящее время – более 80). С удовольствием он работал в области театральных декораций в театре С. Мамонтова, Мариинском театре, в «Русских сезонах» Дягилева. Серов создал прекрасные декорации к опере своего отца «Юдифь» (1886, 1907 гг.).

Художник интуитивно чувствовал, что надо искать новые формы выразительности. Он сумел взять лучшее из старой живописной школы и придать ему современное звучание. В 1907 г. Валентин Александрович вместе с Львом Бакстом путешествовал по Греции. Он был покорен легендарными памятниками и мифологической красотой Эллады. В монументально-декоративном стиле художник создал картину «Похищение Европы» (1910 г.), решенную в ярких, непривычных глазу красочных сочетаниях, максимально упростив фон и четко выписав хрупкую фигуру девушки, уверенно сидящей на огромной спине красавца быка.

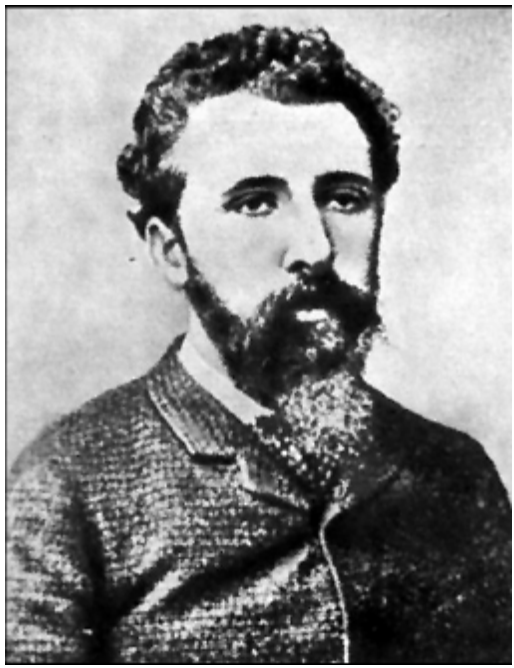
Помимо живописи у Валентина Александровича был еще один дар – он умел дружить. «По существу это был человек нежный, тонкой души, бесконечно верный друг. Он ясно видел недостатки людей, их провалы, душевные изломы и охотно прощал все это, лишь бы было за что. Своей любовью он покрывал изъяны других…» – писал Д. Философов. Серов мучился от непризнания современниками таланта М. Врубеля, лично ходатайствовал перед царем за обвиненного в подлоге и присвоении денег С. Мамонтова (позже он был оправдан), понял и простил эмигрировавшего А. Бенуа, которому было тесно в России. Но навсегда порвал многолетнюю дружбу с Ф.

Шаляпиным, увидев его на коленях перед царской ложей при исполнении «Боже, царя храни» после премьеры оперы «Борис Годунов».

Серов был молчаливым и довольно хмурым человеком. А с гастролей в Париже и Англии, где с блеском прошло представление «Шахеразады», к которому он создал великолепный занавес, Валентин Александрович вернулся необычайно веселым и оживленным. Многие даже не подозревали, каким он был шутником и выдумщиком, как легко и красиво танцевал, как обаятельно улыбался. Серов давно чувствовал, что у него «птичье сердце» (врачи диагностировали стенокардию), и теперь старался все успеть и всех порадовать. Рано утром, вдоволь порезвившись с младшей дочерью, трехлетней Наташей, он заспешил оканчивать заказной портрет княгини П. Щербатовой и упал… Художник умер в возрасте 46 лет, в самом расцвете таланта.

«Бывают смерти, в которые не веришь, – писал в статье Н. Рерих, – целый день требовали опровержений. Не хотели признать ужасного и непоправимого…» Друзья на руках внесли гроб в Третьяковскую галерею, где была отслужена лития. Серова оплакали и как художника, и как друга, и как человека.

СЕРА ЖОРЖ-ПЬЕР
(род. 2.12.1859 г. – ум. 29.03.1891 г.)



Известный французский художник-неоимпрессионист, основатель течения, получившего название дивизионизма, создатель пуантилистской манеры письма.

Все мы – рабы Хроноса. Этот жестокий хозяин неумолим: уходят в небытие мгновения, люди, народы. Не каждый осмелится восстать против власти Времени. Жорж Сера всю жизнь пытался остановить песочные часы, приблизиться к вечному. Для этого он призывал на помощь науку, ее довлеющую над всем, даже над временем, логику.

Страх перед бренностью человеческой жизни поселился в душе Жоржа еще в детстве. Когда ему едва исполнилось девять лет, смерть забрала его маленького пятилетнего братишку. Такие потрясения всегда глубоко западают в детскую душу. К тому же мальчику даже не с кем было поделиться своими переживаниями. Он воспитывался в мрачной, несколько странной семье судебного пристава Антуана-Кризостома Сера из Ла-Виллета. Отец, лишившийся в результате несчастного случая правой руки, всегда одетый в черное, никогда не улыбался. Помешанный на благочестивых картинках, изображавших святых и мучеников, он

большую часть времени проводил не с семьей, а в другом своем доме, в погребе которого устроил молельню. Мать, Эрнеста Февр, дочь отошедшего от дел ювелира, была неприметной. Все свое время она проводила в тягостных раздумьях за вязанием.

Жорж-Пьер начал рисовать еще в раннем детстве. В 15 лет он поступил в муниципальную школу рисунка. Чопорный, усидчивый, всегда серьезный, он очень отличался от других учеников. За внешней сдержанностью и самоуглубленностью неразговорчивого подростка скрывалась сильная всепоглощающая страсть к живописи. Только ею он живет, только о ней может разговаривать с другими.

В это время в руки начинающего художника попала книга Шарля Блана «Грамматика искусства рисунка». «Цвету, подчиненному четким правилам, можно обучаться, как музыке…» – вот то главное, что вынес из нее Жорж. Конечно! Именно правилами, более того, законами должно вооружиться искусство (а заодно и художник), чтобы достичь абсолюта!

Судьба молодого человека была предрешена. Но ему многому надо было учиться, поэтому первой его целью стала Школа изящных искусств. Родители не возражали против такого выбора сына. Правда, и не особо радовались. Семейство, как всегда, молчало.

В школе учителем Сера стал Анри Леман, ученик знаменитого Энгра. Последнее обстоятельство было, впрочем, единственным достоинством этого педагога. Жорж умел учиться самостоятельно. В библиотеке он нашел книгу Мишеля-Эжени Шевреля «О законе одновременного контраста цветов». Все ключевые понятия, которые Сера потом использовал в своей технике, он взял отсюда. Оказывалось, что цвета как такового не существует, мы воспринимаем его лишь в соотношении с окружающими цветами. Это стало открытием для молодого художника.

Однажды Сера и два его товарища, Аман-Жан и Эрнест Лоран, попали на выставку импрессионистов. Друзья Сера были в восторге. Сам Жорж высоко оценил технику живописи, но спонтанность, отсутствие логики не годились для человека, ищущего во всем, даже в творчестве, крепкой опоры. Он должен создать свой собственный метод, который сможет объединить художественное впечатление и строгие научные законы. Это становится его главной целью.

Возвращаться к школьному академизму не хотелось. Три друга забросили учебу и сняли собственную мастерскую. Правда, «свободным художником» Сера был недолго. Его ожидал год службы в армии. Это нисколько не огорчало юношу. Ведь,

занимаясь физическими упражнениями или неся дежурство, можно так же спокойно думать о творчестве, как и у себя дома.

Вернувшись к гражданской жизни, Сера прежде всего обзавелся собственной мастерской – так он соскучился по одиночеству. Пытаясь уловить в живописи неуловимое, он принялся за изучение научных трудов… физиков – Дове, Гельмгольца, Максвелла. Черпал он идеи и из «Эссе об абсолютных законах в искусстве» Юмбера де Сюпервиля и «Научной теории цветов» Огдена Н. Руда. Живописью в это время Жорж почти не занимался. Пытаясь изучить контраст белого и черного тонов, он увлекся рисунком и достиг таких больших успехов, что один из его современников назвал ранние работы Сера «рисунками живописца». Время на них будто остановилось. Это была первая победа Сера над Хроносом.

Вернувшись к живописи, художник написал несколько полотен, одно из которых – «Купание в Аньере» он даже осмелился предложить Салону отверженных (выставке импрессионистов). Работу не приняли. Таких, как Сера, обиженных оказалось немало, и они объединились в Общество Независимых художников, чтобы организовать свою собственную выставку. Она открылась 15 мая 1883 г. Для картины Сера не нашлось другого места, кроме буфета. Таким необычным образом судьба выделила достойное полотно среди множества довольно посредственных.

На одном из собраний группы «Независимых» Сера познакомился с Полем Синьяком, впоследствии ставшим его близким другом и последователем. Экспансивный, веселый, немного грубоватый, он был полной противоположностью чопорному Сера. Они много говорили об искусстве. Синьяка заинтересовала научная точность произведений друга, Сера – теория чистого цвета, которую отстаивал Поль. Часто друзья плавали на лодке Синьяка, которая называлась «Мане-Золя-Вагнер». Жорж делал много зарисовок. Работал, полуприкрыв веки, сосредоточенно и всегда молча. Сера создавал большую картину «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт». Он отыскивал интересные детали и типажи: женщина с удочкой, трубач, кормилица, дама со смешной обезьянкой. Все эти фигуры художник поселил на большом полотне по просчитанным с геометрической точностью вертикалям, горизонталям и диагоналям. Так было положено начало дивизионизма, неоимпрессионизма – живописи, в которой преобладало письмо четко различимыми, раздельными мазками, рассчитанными на оптическое смешение красок в восприятии зрителя.

Летом Сера уехал к морю. Здесь, перед бескрайним водным

простором, он был как никогда близок к вечности. И именно здесь он написал несколько морских видов, нанося на холст мелкие точки, не смешивая цветов. Это было рождение пуантилизма. «Точечный метод» так увлек Сера, что, вернувшись в Париж, он переписал им «Гранд-Жатт».

В это время Сера познакомился с Камилем Писсарро. Работа точками произвела сильное впечатление на мэтра импрессионизма, который как раз находился в состоянии творческого кризиса и искал пути его преодоления. К новому течению, кроме него, присоединились Синьяк, Дюбуа-Пилье, Шарль Атран, Анри-Эдмон Кросс. Им и невдомек, что метод Сера – его личный. Он уходит корнями глубоко в душу этого художника. Появлению последователей Сера не радовался, относился к ним даже с некоторой подозрительностью. И небезосновательно. Художник говорил: «…Я начал писать в этой манере, чтобы найти что-то новое, найти собственную живопись… в тот день, когда все начнут писать в этой технике, она потеряет всякую цену, и художники начнут искать нечто новое, что уже и происходит».

Действительно, на открывшейся в 1886 г. Восьмой выставке импрессионистов было немало произведений представителей пуантилизма. Зрители были поражены: картины, написанные точечным методом, оказались так похожи, что невозможно было определить их автора. А познакомившийся с выставкой Дега язвительно назвал пуантилизм «толченой древесиной».

Однако открывшаяся в августе выставка «Независимых» привлекла к этим работам немало зрителей. О «конфетизме», как окрестила публика новый метод, заговорили. *«Я*нахожу, что пуантилизм… – это настоящее открытие…» – писал Ван Гог, с которым Сера познакомился в 1887 г.

Но ни популярность, ни постоянное участие в различных выставках не остановили Сера в стремлении приблизить живопись к математическому уравнению. Если есть закон цвета, то почему бы не привести к гармоничному единству все линии картины?

Он много работал, доделывал и переделывал свои старые работы. «Линии имеют физиологическое воздействие», – читал он у Шарля Анри. Они могут возбуждать, стимулировать и, наоборот, затормаживать восприятие. Сера пишет «Парад». Здесь все просчитано: композиция, ритм, направление каждой линии. Однако картина оказалась лишена перспективы и глубины. Вместо веселой ярмарочной сценки получилось нечто тусклое и мрачное. Что-то не клеилось в теории мастера. Отзывы критики были соответствующими. Писали, что картина имеет «жалкий

вид, грешит скудостью силуэтов, неумело контрастирована».

В этот нелегкий период в жизни Сера появилось кое-что еще, кроме искусства. Великий затворник влюбился. Ее звали Мадлен Кноблох. Непонятно, что привлекло интеллектуала-художника в этой глупенькой болтушке. Впрочем, она обладала яркой внешностью. Если он был воплощением рассудка, то она – сама плоть. Далекий от простых житейских радостей художник, видимо, оказался в ловушке инстинкта. Мадлен была запечатлена им в «Пудрящейся женщине». На заднем плане картины, в маленьком зеркальце, Сера поместил свое изображение, но потом, поразмыслив, заменил его горшком с цветами.

В 1890 г. у Жоржа родился сын. Отец не проявил большой фантазии и назвал мальчика Пьер-Жорж. К работе в мастерской добавились теперь и семейные хлопоты. Но Сера находил время и для посещения кабачков и кабаре. Он искал не развлечений, а моделей для своего нового полотна «Канкан». Однако и эта картина не вызвала одобрения среди критиков и художников. К нападкам во французской прессе добавились еще более язвительные выпады после представления ее на выставке в Бельгии. Критик «Ревю бельж» Эдгар Баес писал о картине в уничижительном тоне: «Это произведение не что иное, как судорожный спазм карлика и женщины-вампира в момент соития. Высокий гимн трепетной, но вызывающей скопление газов в кишечнике плоти, усеянной зелеными пятнышками, будто слизь выползшей из раковины улитки; его танцовщицы имеют цвет лишая, шелушащегося и безжизненного. Но аппетитный, несмотря ни на что, так как у меня от этого цвета перехватывает дух, и клянусь, что многие облизываются и ломают руки в неутолимой страсти, загипнотизированные лихорадочными восторгами чудовищного и деградирующего бесстыдства». Это был, конечно, перехлест, и критики явно переусердствовали.

После такого приема «Канкана» Сера теряет последователей. От неоимпрессионизма отказывается в своем творчестве Писсарро. Но удручает художника вовсе не это (он всегда прохладно относился к адептам своего метода). От Сера навсегда уходят люди, дружбой с которыми он особенно дорожил: скончался Дюбуа-Пилье; покончил с собой Ван Гог. Безжалостное время, казалось, мстило восставшему против него художнику.

В марте 1891 г. должна была открыться очередная выставка «Независимых». Сера работал над полотном «Цирк». Он спешил так, будто подозревал, что эта выставка будет последней в его жизни. Время поджимало. Сера так и не успел дописать скамьи на заднем плане. Картина заняла свое место на выставке, открывшейся 20 марта, однако надежды Сера не оправдала. Его

работу не поняли. Побывавший на выставке мэтр французской живописи Пюви де Шаванн с безразличием прошел мимо нее.

Переутомление, нервное напряжение и равнодушие публики, конечно же, не могли не сказаться на физическом состоянии художника. Простуда легко свалила этого крепкого человека, подтачиваемого внутренним огнем. Лихорадка разгоралась стремительно, и утром 29 марта Сера не стало. А 14 апреля умер его маленький сын Жорж, вслед за ним, 24 мая, – отец. Второй ребенок, которого Мадлен носила в чреве, так и не увидел свет. Казалось, следов существования Сера на этой планете не оставалось…

Но в схватке со всепоглощающим небытием победил все же художник. Доказательством тому стало его творчество, интерес к которому не иссяк и поныне. Отошедший в свое время от неоимпрессионизма Писсарро оказался хорошим пророком, заявив, что творчество Сера будет иметь и «другие последствия». Влияние этого художника было действительно очень значительным, и не только на его выдающихся современников – Поля Синьяка и Анри Матисса. Ростки неоимпрессионизма взошли во многих странах Европы. Отмечая это, биограф Сера Анри Перрюшо писал: «Так вокруг могучих поверженных деревьев вырастают побеги и наружу пробивается та жизненная сила, которая питает своими соками будущий лес». Сера своим искусством победил время, не только настоящее, но и будущее.

СИКЕЙРОС ДАВИД АЛЬФАРО (род. 29.09.1896 г. – ум. 6.01.1974 г.)

Выдающийся мексиканский живописец и график, один из зачинателей муралистма – монументальной живописи в Мексике, прогрессивный общественный деятель.

Лауреат Международной Ленинской премии (1967 г.).

В неспокойном XX веке перед людьми искусства острее, чем когда-либо, встал вопрос: соединимы ли творчество и политика, гений художника и партийная идеология? Давид Альфаро Сикейрос был сторонником коммунизма. Но не так уж важно, прав ли был этот гениальный мексиканец, подчинив идее революции не только художественный дар, а и всю свою бунтарскую жизнь.

Главное, он создал замечательные произведения искусства, в которых отразил боль и надежды всего человечества. Недаром один из современников писал о творчестве Сикейроса: «Его образы опаляют горячим дыханием и завораживают безостановочным движением, подобно тому, как над мексиканской землей – зеркалом Латинской Америки, – сменяя друг друга, движутся свет и тени…»

Будущий художник родился в небольшом селении Санта-Ро-

сариа на севере Мексики, в семье адвоката Сиприано Альфаро Сикейроса. Его мать, Тереса Сикейрос, умерла, когда мальчику было всего три года. Пепе (так Хосе Альфаро звали в детстве, имя Давид появилось гораздо позже) с сестрой и братом попали на воспитание в принадлежавшее деду поместье «Норио». Когда-то этот полковник республиканской армии, соратник президента Бенито Хуареса, был очень колоритной фигурой. Чего стоило только его прозвище – Семь Ножей! Через много лет его внука будут называть Огнедышащим Вулканом. Видимо, именно от деда Хосе Альфаро унаследовал свой неистовый, взрывной характер.

Семь Ножей, воспитывая Пепе, часто прибегал к жестокости, пытался сделать из него настоящего ковбоя, бесстрашного наездника чарро. Может, эта его затея и увенчалась бы успехом, не забери отец восьмилетнего мальчугана к себе в Мехико. Тут будущего художника ждала учеба во франко-английском колледже, которым руководили католические монахи. Однако у Сикейроса с детства не заладились отношения с церковью. Маленький Пепе никогда не молился перед святыми мужского рода, только перед женщинами. Более того, он был влюблен в Жанну д'Арк и Святую Деву Лурдскую. Однажды он отказался от исповеди, а потом вообще сошелся с одним из деятелей мексиканского анархо-синдикализма. Естественно, что после чтения брошюр Бакунина Пепе перестал молиться даже святой Жанне.

Однажды во время ремонта в квартире отец увидел на куске полотна набросанную малярной краской Мадонну Рафаэля. Это «произведение» было делом рук одиннадцатилетнего Альфаро. Восхищенный родитель поспешил отдать талантливого отпрыска в ученики Эдуардо Гутьерресу, живописцу, принадлежавшему к школе романтического натурализма. Именно благодаря ему Сикейрос познакомился с творчеством великих мастеров прошлого – Леонардо да Винчи, Микеланджело, Гойи.

В 1911 г. Сикейрос поступил на архитектурный факультет Национальной подготовительной школы и одновременно – на вечерние курсы академии Сан-Карлос, единственного в то время центра изобразительного искусства в Мексике. После одной из студенческих забастовок на основе академии была создана Национальная школа живописи и скульптуры. Ее преподаватели и студенты бесплатно обучали рисованию всех желающих. Действовала такая школа «на вольном воздухе» в одном из бедняцких районов. Пепе не остался в стороне от этих процессов, что очень сердило отца. Они часто спорили, пока однажды юноша не ушел из родительского дома, разбив камнями окна. Больше Сикейрос под отчий кров не возвращался.

В Мексике уже не первый год бушевала гражданская война. В ее водоворот оказался втянутым и бездомный художник. Батальон, в который вступил Сикейрос, из-за юного возраста солдат в шутку назывался «Мама». С «Мамой» молодой человек прошел много тяжелых испытаний. Вот где пригодились Пепе жестокие уроки деда! «Военный опыт раскрыл нам социальную сторону войны… помог нам понять законы функциональности в искусстве», – писал Сикейрос позднее.

Гражданская война завершилась только в 1917 г., когда в Мексике была принята Конституция. Постепенно художник возвращался к мирной жизни. В 1919 г. сердце Сикейроса покорила Гарсиэла Амадор, сестра одного из его военных товарищей. Получив назначение на должность военного атташе в Испании, Франции и Италии, он со своей возлюбленной покинул Мексику. Но в Европу они попали только через несколько месяцев, застряв в Нью-Йорке. Начинающий дипломат познакомился с Хосе Ороско, тогда еще неизвестным художником. Именно он подбросил Сикейросу идею использования в живописи автомата-распылителя. Друзья ходили по музеям, много спорили об искусстве, пока не закончились выделенные на поездку деньги. Хосе Альфаро пришлось подзаработать в Нью-Йорке на дорогу.

Вернувшись в Старый Свет, молодожены опять оказались без средств: на родине в очередной раз поменялась власть. Зато пред ними открывалась Франция, центр культурной жизни и новейших течений в искусстве того времени. В Париже художник познакомился со своим соотечественником и коллегой Диего Риверой, а благодаря ему и со многими другими известными людьми.

В Мексику Сикейрос вернулся в 1922 г. И сразу же получил работу. Министр просвещения заказал группе молодых художников, среди которых был и Сикейрос, роспись стен Национальной подготовительной школы. Необходимо было нарисовать сцены из истории Мексики. Создавая их, Сикейрос много экспериментировал, добавлял в краски сок кактуса магея. Под его кистью зарождалось новое течение в мексиканском искусстве – мурализм (от испанского слова «мураль» – настенная монументальная живопись). Созданные художниками работы оказались ярким политическим манифестом. И потому эти фрески едва не были уничтожены.

Вскоре Сикейрос вступил в компартию и на несколько лет оставил живопись, посвятив всего себя политике. В 1929 г. на Латиноамериканском конгрессе в Монтевидео он познакомился с Бланкой Лус Брум, племянницей президента Уругвая. Ради этой

женщины Сикейрос оставил жену, с которой прожил 10 лет. Именно Бланке он обязан именем, под которым стал знаменит – Давид. Ведь она всегда видела в нем Давида Микеланджело – такого же сильного и непокорного… Бланка мужественно и преданно поддерживала художника, когда тот попал в тюрьму. Однако она так и не смогла стать женой этого вечного скитальца.

Действительно, Сикейрос нигде долго не задерживался, навлекая на себя гнев властей. И если против него выступали «на коне», он выезжал «на танке». Как-то в Лос-Анджелесе художник получил заказ нарисовать на одном из зданий панно «Тропическая Америка». И каково же было изумление заказчика, когда вместо экзотического пейзажа он узрел человека, распятого на кресте, на котором сверху торжествующе восседал орел, совсем как на долларовой банкноте. Конечно, эту выходку Сикейросу не простили. Фреска была уничтожена, как и множество других его произведений. Из Америки его выставили.

Монтевидео, Буэнос-Айрес, Нью-Йорк… Выставки, политические акции, тюремные заключения. В идеологической борьбе Сикейрос не брезговал даже терроризмом. В 1940 г. он стал организатором неудавшегося покушения на Льва Троцкого. И при этом – работа, постоянный творческий поиск. В Нью-Йорке Давид Сикейрос организовал Экспериментальную мастерскую монументальной живописи, где изучалось использование в искусстве новых методов и материалов, в частности синтетических красок. Вот как характеризовал направления этих поисков сам художник: «Мы поняли, что вся техника современной живописи – техника архаическая… В архитектуре проблема новых материалов: стали, бетона, пластиков, стекла – была теперь самой животрепещущей, а для художников все это оставалось грамотой за семью печатями, новая химия была для них «terra incognita». Вот как случилось, что именно мы, мексиканские художники-фрескисты, пришли к открытию новых материалов для монументально-декоративной живописи». Примером такого использования достижений техники в монументальной живописи могут служить многие работы Сикейроса. В частности, при помощи фототехники и фотомонтажа им были созданы росписи «Эхо плача», «Никогда больше» и др.

В 1937 г. Сикейрос уехал в Испанию бороться с фашизмом. Здесь он встретил свою старую знакомую, журналистку Анхелику Ареналь. И посмотрел на нее по-новому. Эта женщина будет с художником до последней минуты его жизни. Они поженились в прифронтовом городке Сьюдад-Реаль и прожили вместе около 40 лет. «Быть женой Сикейроса – значило жить рядом с огнедышащим вулканом, идти навстречу бурям и ураганам,

пробиваться сквозь джунгли, подниматься на вершины Гималаев и спускаться в глубокие пропасти», – вспоминала потом Анхелика.

Вернувшись в Мексику, Сикейрос во время Второй мировой войны и после нее создал немало работ с глубоким политическим и философским подтекстом («Наш современный образ», «Полковник-монстр», «Этнография», «Новая демократия», «Аллегория будущей победы медицины над раком», «Марш человечества на Земле и в Космосе: нищета и наука»). Но самым значительным является последнее творение художника – «Полифорум» (1971 г.) – уникальное сооружение, напоминающее огромный двенадцатигранный бриллиант. Этот «драгоценный камень» создавали 50 человек – художники, скульпторы, инженеры, строители, химики. Они приехали на помощь Сикейросу со всех концов Латинской Америки, из Японии, Италии, Франции, Израиля,

Египта. Шесть лет создавался этот шедевр. И вот наконец 15 декабря 1971 г. состоялось торжественное открытие «Полифорума». Его роспись состоит из двух частей: «Марш человечества к буржуазно-демократической революции» и «Марш человечества к революции будущего». В этих работах Сикейрос как бы «спрессовывает» далекое вчера и заоблачное завтра в один длинный день. Здесь – миллионы лиц. Зритель, которого вращающийся пол сам несет вдоль стен, ощущает себя героем фрески, частью людского потока. Эту самую большую в мире роспись (ее площадь – 8422 м2) сравнивают с капеллой Микеланджело.

Через два года после своего триумфа Давид Сикейрос умер от рака. Умер от болезни, победу над которой предвидел на одной из своих фресок. На могиле художника установлена пятиметровая скульптура Прометея. Она является не только символом творческого горения, но и взрывного темперамента, кипучей энергии Сикейроса. Он был неистов во всем: в искусстве, политике, любви. Художник мог работать по 18–20 часов в сутки, горячо спорить и убеждать, стойко переносить лишения и рисковать. Он был щедрым и гостеприимным человеком, любящим мужем и нежным отцом. И так же, как своих близких – жену, дочь Адриану, трех внуков, любил все человечество.

И все-таки кем же больше считал себя Давид Альфаро Сикейрос? Художником или политиком? Сам он ответил на этот вопрос так: «Вся моя жизнь поделена между политической деятельностью и художественным творчеством. Мне кажется, что именно правительство своими дурацкими преследованиями вынудило меня заняться политикой». В этой ситуации радует

только то, что Сикейрос был революционером не только в политике, но и в искусстве.

СИНЬЯК ПОЛЬ (род. 11.11.1863 г. – ум. 15.08.1935 г.)

Известный французский художник-неоимпрессионист (дивизионист, пуантилист), пейзажист, маринист, историк и теоретик искусства.

Один из основателей (1884 г.), а затем президент Общества Независимых художников (1908–1934 гг.).

Автор статей «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму» (1935 г.), монографии «Йокинд» (1927 г.) и др. работ.

Полю Синьяку повезло в жизни. Ему были дарованы свыше яркий художнический темперамент, необычайная целеустремленность и, что немаловажно, он родился в обеспеченной парижской семье. Его отец, Жюль Синьяк, был владельцем процветающей шорной лавки, а в свободное время занимался рисованием на любительском уровне. Поль успешно окончил престижный колледж Роллена, хотя и не отличался особым прилежанием. После смерти отца (1880 г.) он отказался держать экзамен на бакалавра и решил стать художником. Мать, Анриетта Синьяк, очень гордилась своим единственным ребенком

и верила в его одаренность. Состояние, доставшееся Полю в наследство, позволило ему заняться живописью, не задумываясь о хлебе насущном.

Юноша отверг консервативную Школу изящных искусств и всего несколько месяцев в 1883 г. посещал ателье Бина, удостоенного Римской премии. Поль изучал живопись и копировал полотна в Лувре. Больше всего его привлекало творчество импрессионистов с их яркими, написанными по первому впечатлению картинами. Попытка Синьяка сделать несколько зарисовок с полотен Дега, экспонировавшихся на Четвертой выставке импрессионистов в 1879 г., была прервана бесцеремонным Гогеном. Со словами: «Здесь не копируют, мсье», – он выставил юношу из зала. Но Поль был не из тех, кто, затаив обиду, отказывается от своих замыслов. Он обратился к своему кумиру К. Моне. «Будучи юным и доверчивым, пришел к нему, как к мессии…», но мэтр, погруженный в свое искусство, не уделил ему должного внимания.

С учебой не заладилось. Однако врожденного дара с лихвой хватало, чтобы осилить методы импрессионистов. Поль, как и они, работал на пленэре. В его первых, иногда очень похожих на картины Сислея, Моне и Писсарро, городских пейзажах Аньера и Монмартра (1881–1884 гг.) заметен интерес к строящимся домам и сооружениям, привлекают его и водные просторы в Пор-ан-Бессене («Строительство Сакре-Кёр на Монмартре», 1882 г.; «Предместье Парижа», 1883 г.).

Деятельной натуре Синьяка сразу пришлась по душе группа «Независимых». А так как его работы Салон отвергал, он выставляется вместе с ними в бараке Тюильри. Благодаря своей общительности и дружелюбию, он был душой общества. Особенно коротко Поль сошелся с Анграном, Дюбуа-Пилье, Крессом и Сера. Совместно в 1884 г. они создали Общество Независимых художников, девизом которого стали слова «Ни жюри, ни наград». Такая творческая свобода привлекала к «Независимым» талантливую, но непризнанную молодежь. Сам же Поль заинтересовался работами Сера, который приобщил его к изучению научной литературы. Книги «О законе одновременного контраста цветов» Шевреля, «Феномены видения» Саттера, «Научная теория цвета» Руда настолько его увлекли, что он даже встречался с одним из авторов, чтобы добраться до сути. Все понравившиеся ему идеи, как пуантилистические методы Сера, Синьяк анализировал и активно пропагандировал. Поль небезосновательно считал себя «соавтором» этого течения в живописи. «…Если Делакруа и импрессионисты были его пророками, Сера – его Мессией, Поль Синьяк – его святым

Павлом…» – считал Т. Натансон.

Художники научно вычислили, что писать картины надо по точно размеренному полотну мелкими раздельными мазками чистых цветов, которые потом оптически сольются в глазах зрителей. Эту манеру с легкой руки их общего друга и критика Ф. Фенеона стали называть дивизионистской (от фр. division – разделение), но чаще всего неоимпрессионистической. Сам же метод, в котором письмо походило на множество аккуратных точек, получил название «пуантилизм». Все термины вошли в оборот в 1886 г. после выставок «Независимых», где Синьяк показал пейзажи: «Резервуары для газа в Клиши», «Пассаж Пюи-Бертен в Клиши», «Сена в Аньере», «Бульвар Клиши под снегом». На всех полотнах уже царствует раздельный цвет неистовой интенсивности, однако точки еще чередуются с размашистыми мазками. А вот картина бытового жанра «Модистки» (1886 г.) поражает четко продуманной графикой. Стремление к разумности и упорядоченности приводит художника к упрощению фигур и усложнению обстановки ателье: четкие полосы обоев, скатерти, досок пола разнообразятся овалами картона, шляп и катушек. Вибрация цвета от точечных мазков особенно чувствуется на фоне «плоского» интерьера и фигур женщин.

«Если наши картины не пользуются успехом, то это очень легко объяснить: ведь мы не заботимся ни о моде, ни об анекдоте, ни о литературе, мы просто ищем красивые линии и красивые цвета; что же могут найти в наших работах люди, у которых на это нет глаз!» – записывает Синьяк в своих дневниках. И ему вторит критик Ф. Фенеон: «Метод неоимпрессионизма требует исключительной изощренности глаза. Напуганные опасной четкостью этого метода, его будут избегать все ловкачи, скрывающие под умелостью кисти беспомощность своего восприятия. Эта живопись доступна только живописцам…»

Синьяк настолько увлеченно пропагандировал пуантилизм, что привлек к нему большое число последователей, чем немало огорчил Сера, считавшего этот метод только своим. Даже уже признанный мастер импрессионизма Писсарро на время увлекся точечным мазком, но вскоре «одумался» и вернулся от четко продуманной живописи к чувству первого впечатления. И если Синьяк потерял в его лице одного из приверженцев нового метода, то приобрел себе доброго друга на многие годы. А в 1892 г. Поль женился на родственнице Писсарро, Берте Фабле, чей портрет «Женщина с зонтиком» (1893 г.) он представил на выставке «Независимых». Берта стала верной спутницей, другом и прекрасным секретарем неугомонного художника, трибуна и

путешественника.

Еще в 1883 г. Поль, как и большинство французов в то время, увлекся греблей и парусным спортом. Но если для многих это было временной забавой, то для Синьяка стало подлинной страстью. Свою первую лодку он гордо назвал именами трех возмутителей общественного спокойствия и бунтарей от искусства – «Моне-Золя-Вагнер». За свою жизнь Поль сменил тридцать две лодки. Он стал заядлым и опытным мореходом, исследовал атлантическое и средиземноморское побережье Франции, а затем берега Бельгии, Голландии, Англии, Италии, Греции и даже Турции. В одном из таких путешествий Поль с Бертой были очарованы прекрасными видами Сен-Тропеза (Сен-Тропе). Здесь в 1892 г. Синьяк выстроил себе прекрасный дом и мастерскую, которые были приютом для многих друзей и художников. Полю и самому нравился его «дом-парус», где было «достаточно посмотреть в окно», чтобы получить все впечатления для работы: «небо, деревья, цветы, море, горы – все у меня перед глазами».

Синьяк, чтобы успеть сделать много разнообразных дел, всегда жил по очень строгому расписанию. Живопись, путешествия, общественная работа и даже переписка никогда не мешали друг другу. И у него, как писал Т. Натансон, «всегда оставалось время на размышления о способах принести счастье человечеству, и он вносил в эти мысли не меньше решительности, новизны и смелости, чем в свои акварели». Синьяк организовывал выставки, поддерживал связь с торговцами картинами и художниками. Энтузиазм Поля привлек в ряды «Независимых» брюссельских художников из группы «Свободной эстетики». Он брал под крыло общества живописцев любых течений, небезосновательно считая, что это помогает развитию искусства. Здесь нашли поддержку фовисты и даже набиды (с др. евр. – «пророки»), хотя многие полотна последних художник откровенно называл «мистическим дерьмом».

Сам же Синьяк упорно мечтал достичь вершин в жанровой и декоративной живописи («Завтрак», 1886–1887 гг.; «Воскресенье в Париже», 1888–1890 гг.; «Портрет Феликса Фенеона на эмалевом фоне, ритмизированном тактами, углами, тонами и красками», 1890 г.; «Молодые провансальские женщины у колодца», 1892 г.; «Причесывающаяся женщина», энкаустика для туалетной комнаты, 1892 г.). В картинах-панно Поль видел возможность для развития живописи для масс и мечтал об украшении общественных зданий. Самым известным панно работы Синьяка стала созданная в 1893–1895 гг. социальная утопия в красках «Во времена гармонии. Золотой век не в прошлом, а в будущем».

Даже к названиям картин художник давал пояснения, а иногда указывал, при каком освещении полотно будет выглядеть наилучшим образом. Страсть Синьяка к теоретизированию и аргументации новых идей вскоре привела его в ряды известных критиков и искусствоведов. Его работы «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму» (1894 г.), «Цвет в опале» (1899 г.), «Прудон и Курбе» (1898 г.), «Сюжет в живописи» и монография «Йокинд» (1927 г.) отстаивали право пуантилизма и других новых течений на существование.

«…Я пишу таким образом потому, что эта техника кажется мне наиболее пригодной для достижения самого гармоничного, самого живописного результата… и потому, что мне так нравится», – писал Синьяк в одном из писем. Но будучи экспрессивным и восторженным человеком, художник во всех своих акварельных работах («Константинополь», «Босфор», обе в 1907 г.; «Тулон», 1931 г.; «Трехмачтовник в море», 1933 г.) пользовался импрессионистическим размашистым мазком. Но все же большинство картин исполнено методом разделения тонов, придававшим им особую яркость и гармонию («Порт в Коллиуре», «Вид Коллиура», «Мыс Ломбар», «Мыс Канай», «Кассис. Обвал»). Точечные мазки делают все элементы пейзажа похожими, пронизанными ощущением величия и тишины. В пейзажах с «сухопутными сюжетами» часто господствует зонтичная сосна (пиния). Одна из лучших картин этой серии – «Сосна в Сен-Тропезе» (1909 г.), где крона дерева «огромным парашютом» парит на фоне голубого неба, а ветви стелются параллельно земле. Любимому Сен-Тро-пезу посвящен целый цикл картин: «Порт в Сен-Тропезе» (1897 г.), «Выход из порта Сен-Тропез» (1902 г.). Все картины, написанные в «своем углу», принадлежат к числу самых больших творческих удач живописца.

И все же лучшими в художественном наследии Синьяка являются морские пейзажи, пленяющие не только красотой, но и знанием темы. Побережья, гавани, порты, корабли и лодки написаны с любовью и преклонением перед водной стихией. Одним из самых привлекательных полотен является «Красный буй» (1895 г.), где на дальнем плане изображены желто-оранжевые дома под красными черепичными крышами, тартаны (лодки) вдоль берега, а большую часть полотна занимает переливающаяся вода, на поверхности которой покачивается красный буй. Блеск, веселье, движение ярких точек создают иллюзию реальности. «Песней света и солнечного бытия» назвали картину критики из журнала «Искусство модерна».

В некоторых пейзажах художник использует «взгляд словно из лодки», остановившейся на воде, и тогда море словно

поднимается к небу («Портриё. Порт», 1891 г.). Синьяк писал свои марины, как композитор музыку, и даже давал своим полотнам музыкальную нумерацию: «Песчаный берег моря. Опус 212», «Возвращение, или Скерцо», «Утро, или Ларгетто», «Бриз, или Престо». Недаром Фенеон назвал серию морских пейзажей «Времена дня и состояния моря». Картина «Лодки на солнце» (первое название «Покой, или Адажио», 1891 г.) пленяет ощущением спокойно льющейся плавной мелодии. Земли нет. Только море и небо. А между ними – тихо скользящие лодки. Штиль, слегка рябит вода, догорает закат. Адажио. К. Паустовский был очарован пейзажами Синьяка: «Рыбачьи дома, рвущиеся флаги и облезлые буксиры, плывущие по морю, как по жидкому солнечному свету».

К лучшим маринам примыкает полотно «Папский дворец в Авиньоне» (1900 г.). Та же низкая точка зрения, расширяющая водную гладь. Ни одно судно не скользит по широкой Роне. Розово-сиреневые отражения заката в небе и на воде. Деревья и кустарники на дальнем берегу погружаются в сумрак, и только верхушка дворца освещена почти до красноты заходящим солнцем.

Даже в работах, в которых Синьяк четко следовал законам планомерного дивизионизма и пуантилизма, все же преобладает чувство самого художника. Юношеским восприятием красоты окружающего мира наполнены «Желтые паруса» (1931 г.). В центре полотна гордо движется трехмачтовое судно с горящими на солнце желто-оранжевыми парусами. Полотнища искрятся на фоне голубого неба и торжественно бликуют, отражаясь в водной ряби.

Со второй половины 90-х гг., признавая за методом Сера «нечто механическое», художник дает все больше свободы своей кисти, перемежая чистоту ярких точек с размашистыми мазками. Каждое новое путешествие наполняло его картины яркими впечатлениями. «Декоративная фантазия», «сказочность» картин и акварелей Венеции (1904–1905 гг.) вызвала всеобщее восхищение. Напряженным колоритом трудовой жизни порта насыщены полотна, посвященные пребыванию в Голландии («Порт Роттердам», 1907 г.; «Роттердам. Буксир», 1906 г.). Призрачны в своей красоте акварели «Константинополь», «Босфор» (обе в 1907 г.), «Константинополь. Ени-Джани» (1909 г.). Благодаря спокойной уравновешенности, декоративным эффектам и сочетанию чистых тонов «Вход в порт Ла Рошель» (1924 г.) напоминает тканный ковер или гобелен. Как бы наследуя К. Моне, Синьяк создал и свою серию из пяти картин, посвященных Мон-Сен-Мишелю, где одна и та же гора со старым монастырем

на вершине изображена в разные моменты суток.

«Искусный и умелый мастер, он оставил многочисленные и блестящие произведения, и они будут блистать еще долго. Они производят впечатление не только блеска, но и устойчивости. Почти то же самое можно сказать и о его жизни… У Поля Синьяка был цветущий вид, и его жесты были точны и гармоничны. Он выглядел человеком с натруженными мускулами. Время не нарушило эту гармонию, и Синьяк всегда оставался деятельным», – записал в своих воспоминаниях его друг Т. Натансон. Только смерть близких вносила диссонанс в его жизнь. После преждевременной кончины Ж. Сера он впал в депрессию, и лишь сознание того, как много надо сделать в память о великом художнике, вернуло его к деятельности. После смерти Берты он навсегда покинул дом в Сен-Тропезе. Во время Первой мировой войны Синьяк примыкает к движению пацифистов, так как «любит жизнь, человеческую жизнь, ценность которой другие отвергают, исповедуя религию крови и спасительных жертв». В течение трех лет он почти не писал, испытывая чувство разочарования и пессимизма.

В 1913 г. Синьяк вместе со своей второй женой, художницей Жанной Сельмерсхейм-Дегранж, на долгие годы поселяется в Антибах, ни на день не прекращая плодотворно трудиться. Он продолжает путешествовать: 1920 г. – атлантическое побережье и юг Франции; 1923 г. – север Британии; 1930 г. – побережье Ла-Манша; 1923 г. – Барфлёр в Нормандии; 1935 г. – Корсика. Темперамент активного творчества, общественной деятельности не покинул его до последних дней жизни. Поль Синьяк умер в Париже 15 августа 1935 г. Последнее, что его волновало, – это «сможет ли он еще писать». Похоронен художник на парижском кладбище Пер-Лашез.

Один из современников сказал о художнике: «Синьяк любил искусство, человечество и море, три бесконечных горизонта». Более точной характеристики найти трудно.

СИСЛЕЙ АЛЬФРЕД (род. 30.10.1839 г. – ум. 29.01.1899 г.)

Известный французский художник-пейзажист, англичанин по происхождению, один из основоположников импрессионизма.

В тихих обаятельных пейзажах Альфреда Сислея, неповторимых в своей простоте и цельности, воплотился милый дух провинциальной Франции. Как же могли современники пройти мимо его наполненных музыкой произведений и не согреть в лучах славы нелегкую жизнь художника? В бурном развитии живописи второй половины XIX в. негромкий, спокойный художественный голос Сислея был заглушён громкими спорами и ярким новаторством. Но его имя неотделимо от истории французского искусства и расцвета импрессионизма.

Родился будущий художник в английской семье, переселившейся во Францию. Своей родиной он называл Париж, а самыми живописными местами считал его пригороды. Послушный родительскому желанию, Альфред в 18 лет уезжает для учебы в Англию, где затем служит в лондонской торговой

фирме. Но коммерческие дела мало интересовали юношу. Он начинает самостоятельно изучать литературу и творчество лучших английских пейзажистов XIX в. – Констебля, Бонингтона и Тернера.

Вернувшись домой «из-за границы» в 1862 г. (английским подданным он оставался до конца жизни), Сислей поступает в мастерскую Г. Глейра. Но юного художника, как и его новых друзей К. Моне, О. Ренуара, Ф. Базиля, трудно считать его учеником. Академическое направление в живописи не привлекало молодых людей, и вскоре их «школой» стали пригороды Парижа. Скромная красота Фонтенбло, Шайо, Аржантайля, Онфлера была для Альфреда животворным источником вдохновения. Он избрал для себя небольшую область в живописи – отражение состояния природы, пейзаж, насыщенный воздухом, игрой света, живым настроением. Одна из его первых картин «Каштановая аллея в Сель-Сен-Клу» (1865 г.) доказывает, как скоро Сислей в совершенстве овладел техническими навыками живописи.

До 1870 г. Альфред, благодаря помощи отца, вел довольно обеспеченную жизнь. После закрытия в 1864 г. мастерской Г. Глейра он провел зиму в Париже, давая приют своим бедным друзьям-художникам, в частности О. Ренуару. Летом же он жил в деревне: вместе с К. Моне рисовал в Шайо, с Ренуаром – на Сене, создавая свои одухотворенные пейзажи на пленэре. После разорения отца в период франко-прусской войны условия жизни молодого художника резко ухудшаются. Теперь единственным доходом семьи становятся средства, вырученные от продажи его картин. Но не задумываясь о трудностях, Альфред не ищет других путей в жизни, целиком отдаваясь творчеству. Ренуар отмечал его «неизменно хорошее настроение» во время работы. Может, поэтому картины Сислея так восхитительны по цвету и настроению. Альфред часто переезжал из городка в городок, с любовью изображая их неброскую красоту.

Небольшой пейзаж «Городок Вильнев-ла-Гаренн» («Деревня на берегу Сены», 1872 г.) – одно из лучших его произведений. В нем Сислей соединяет строгую точность построения с открытостью цвета и свободой мазка, которая так свойственна импрессионистам. В соответствии с классическим стилем художник обрамляет живописный вид стволами и ветвями деревьев. Создается впечатление распахнутого в природу окна, углубляется перспектива, высвечивающая дальний план городка. Сколько красоты в обыденном: затененный деревьями ближний берег, лодка на сонной реке, небольшие желтые тропинки весело взбегают по противоположному склону и ведут зрителя к аккуратным беленьким домикам, торец одного из них веселое

солнце раскрасило в красный цвет. Теплые пятнышки солнечного цвета играют в траве, зеленая листва переднего фона обрамляет бледное небо. Покой, умиротворение и тишина. О таких пейзажах О. Ренуар говорил, что «они возбуждают желание прогуляться в глубину их» по небольшой улочке, идущей между домиками.

Свою индивидуальность Сислей выражает в изяществе, нежности колорита и задушевности пейзажа. Его работы первыми из всей группы импрессионистов привлекли внимание известного торговца картинами Дюран-Рюэля. Он считал, что эти поэтические шедевры вскоре получат признание. На выставке «Анонимного общества» в 1874 г. Сислей представил пять пейзажей: «Дорога в Сен-Жермене», «Остров Ложи», «Сена в Пор-Марли», «Фруктовый сад», «Пор-Марли зимним вечером». Публики было много, но ее отношение к самобытным работам оставалось крайне предвзятым. Над картинами импрессионистов всячески потешались. Общество ополчилось на новаторов живописи, даже не вглядевшись в их полотна. Работы Сислея почти не были замечены на фоне других «скандальных» произведений.

Год спустя то же произошло на совместной распродаже картин художников-импрессионистов. Из 21 полотна Сислея с аукциона было куплено всего пять и по смехотворной цене. Художник пытался выставляться и два последующих года, но чаще всего его картины обходили молчанием или просто не замечали.

Из всех друзей-импрессионистов Сислей был самым сдержанным, робким, спокойным и скромным. Он не проповедовал о преимуществах новой живописной концепции. Художник просто слился с ней, все глубже проникая в суть того, что изображал. Для того чтобы почувствовать природу так тонко, как Сислей, нужно было понимать не только гармонию красок, но и мелодию звуков. У Альфреда любовь к музыке была воспитана с детства его матерью, Фелицией Сель. Он всегда признавался, что при игре на рояле «музыкальная фраза становилась как бы частью его самого». Сислей сосредоточивался на цвете, освещении, нюансах тени, как на мелодичных звуках природы, не ради внешнего эффекта, а для полного выражения своих чувств. Это сделало его живопись особенно чистой и проницательной. В своих работах живописец нашел хрупкое равновесие между воображением и реальностью.

«Я работаю так много, как только могу…» – писал он Дюран-Рюэлю. И хотя его называли «самым гармоничным» среди импрессионистов, отзывы критики о его произведениях были самыми недоброжелательными. Публика была еще не готова

увидеть тонкие нюансы в полотнах «Эффект снега», «Дорога к водопою. Эффект инея» (1876 г.), «Эффект вечера» (1882 г.). Ее не тревожили «Вечерняя дорога», «Бледное осеннее солнце», «Луг-утро», «Опушка леса в Фонтенбло». Но как могло оставить равнодушным чуткое понимание Сислеем природы в картине «Ветреный день в Вене»? Этот пейзаж, как и все остальные работы, художник начинал писать с изображения неба, потому что оно не просто фон, а главная составляющая часть природы и движения. Ветер гонит тучи, написанные размашистыми, стремительными мазками. Пасмурное освещение делает траву очень темной, а стволы деревьев почти фиолетовыми. Важную роль в передаче ощущений играют факторы наложения красок и различные мазки. Порывы ветра усиливаются продолговатыми мазками-листьями, а плотно написанные ветви и стволы рельефно выступают на плоскости холста, сопротивляясь давлению.

Сам Сислей, подобно деревьям, сколько мог сопротивлялся ударам критики, не поддаваясь отчаянию. Он боролся, не теряя веры в успех, но не имел ни средств, ни покоя для работы. В 1885 г., в этот тяжелый для художника период, был написан «Берег Сены в Сен-Маме». Пейзаж кажется безграничным. Тень от стоящего позади наблюдателя строения затемняет передний план. В картине нет резких цветовых контрастов. Мягкие блики на поверхности песка. Красноватые склоны дальнего берега реки постепенно набирают зеленые тона, близкие к цвету неба. Только написанная выпуклыми мазками река кажется яркой и живой.

Недаром многие называли Сислея «художником воды». Множество полотен создал живописец с видами рек и каналов Франции, моря с парусными лодками в Англии, маленьких прудов («Сена в Пор-Марли», «Берег ручья», «Разлив в Пор-Марли», «Сена в Пике», «На берегу Луэна», «Хижина на берегу реки»). Одна только тема наводнения в Пор-Марли составила у Сислея целую серию. Переливы воды художник воссоздавал, как вечное движение самой жизни.

Так же, как и эффекты освещенной воды, живописца интересовали снежные композиции (50 зимних пейзажей). В своей картине «Снег в Лувесьене» (1873 г.) Сислей создает сложную диагональную композицию, чтобы противопоставить яркости и великолепию белого снега напряженную тень голубовато-лилового цвета. Его чистота гармонично сочетается с ясным небом, создавая незабываемое впечатление зимней свежести.

Охотнее всего Сислей изображал природу, обжитую человеком. Красота небольших провинциальных городков и

деревушек в обрамлении светлых пейзажей и мягкого освещения дополнена движением воздуха, облаков и присутствием человека. Границы света и тени не разделяют, а подчеркивают слияние природы и жилых строений. «Если солнце делает определенные части пейзажа более нежными, оно же выделяет в то же время более резко другие. Эти эффекты освещения, доходящие в природе до впечатления почти вещественного, должны передаваться вещественно и на полотне», – говорил художник, отстаивая свою творческую манеру.

Но чтобы добиться признания своего искусства, нужно быть борцом, как К. Моне, О. Ренуар, К. Писсарро. Сислею не доставало их мужества и упорства. После неудачной выставки 1887 г., безуспешных попыток продать картины во Франции и за рубежом художник с семьей переезжает в Море и почти полностью прекращает общение с друзьями. «Я устал от этой жизни-прозябания, которую я претерпеваю столь долго», – писал он критику Т. Дюре. Но жалуется на непризнание и тяготы жизни Сислей крайне редко. После нескольких лет затворничества его произведения почти потеряли непосредственность и живость ранних работ. Живописная манера становится более жесткой, приближаясь к стилю постимпрессионизма. Но в своих пейзажах художник все же сумел сохранить лирическую тонкость, мягкость и нежность, которые давала ему поэтическая любовь к природе.

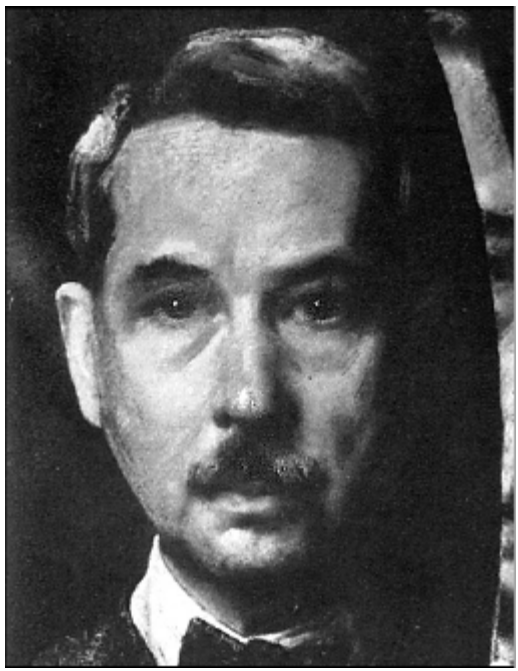
В 1897 г. в галерее Жоржа Пти открывается очередная выставка Сислея, на которой были представлены десятки картин из частных собраний. Художник с радостью узнает, что пресса и критики не придираются, как обычно, к его произведениям. В нем вспыхивает с новой силой желание работать. Но времени почти не остается. Врачи бессильны излечить рак горла. Предчувствуя близость смерти, Сислей вызывает к себе К. Моне и прощается с ним, твердо уверенный, что старый друг не оставит семью в нищете. 29 января 1899 г. смерть забрала измученного болезнью художника.

К. Моне устроил распродажу пейзажей Сислея и картин, пожертвованных друзьями в пользу семьи. В г. Море в 1911 г. на средства, собранные художниками, был установлен памятник Альфреду Сислею работы Эжена Тивье.

Среди импрессионистов он был одной из самых крупных, ключевых фигур, однако при жизни его искусство было близко лишь художникам и некоторым коллекционерам. И только после смерти творчество художника было оценено по достоинству. Зрители наконец увидели, что обаяние его живописи не уменьшается с годами, что картины наполнены «нежной безупречной гармонией». Появилась мода на полотна Сислея,

воссоздающие «тихие мгновения неприметных скромных уголков земли». Цены на его произведения баснословно взлетели. Фраза, сказанная Т. Дюре еще в 1878 г. о том, что «природа у Сислея производит на зрителя радостное, улыбающееся впечатление», – оказалась пророческой. И если в музеях Парижа, Стокгольма, Лондона, Петербурга или Праги вы почувствуете «вкус, тонкость, спокойствие», исходящие от незамысловатого пейзажа, не сомневайтесь – это работа «обаятельного художника» Альфреда Сислея.

СОМОВ КОНСТАНТИН АНДРЕЕВИЧ (род. 30.11.1869 г. – ум. 06.05.1939 г.)



Известный русский художник, мастер станковой живописи и графики, скульптор-прикладник.

Один из организаторов и активных деятелей объединения «Мир искусства».

Академик Петербургской академии художеств.

В. Стасов – пропагандист искусства передвижников и непримиримый противник идеологии «мирискуссников» – назвал К. Сомова (вкупе с Врубелем) типичным образцом декадентства. Эта оценка надолго прижилась в советском искусстве. И. Грабарь, в противовес сложившемуся мнению о художнике как о человеке «ущербном», служащем «страшную панихиду об усопшем быте», увидел в Сомове некую тайну, которая составляет главную притягательную силу его произведений. А крупный исследователь и историк искусства С. Яремич даже считал художника по своей природе «мощным реалистом». Однако при столь разных оценках все сходились в одном: К. Сомов обладал талантом и не стоял на месте, его творчество – это путь эволюции, а исходит оно из

русских недр. Что же касается стремления к «красивости», увлечения «галантным» XVIII веком, то оно вполне объяснимо.

К. А. Сомов был эстетом, до мозга костей дворянином – по происхождению, воспитанию, мироощущению и творчеству. С юных лет он отличался эрудицией в области истории, литературы, живописи, театра, музыки, владел несколькими языками, путешествовал по Европе, имел безупречный вкус и массу способностей. Рисовать мальчик начал чуть ли не с трех лет, много читал, играл на рояле, хорошо пел и помышлял даже стать профессиональным певцом. Разумеется, эти задатки могли реализоваться благодаря семье.

С родителями художника нас знакомят портреты, написанные в конце 90-х гг. Андрей Иванович Сомов был потомком выходца из Золотой Орды, хранил свою родословную и гордился тем, что знал ее вплоть до XIV века. С полотна смотрит типичный интеллигент, у него тонкие черты лица, умный и строгий взгляд из-за пенсне, горделивая осанка, красивые руки. Он окончил физико-математический факультет Петербургского университета, преподавал математику и страстно увлекался искусством, изучал его, сам рисовал и гравировал, занимался литературно-издательской деятельностью. Уже в зрелом возрасте Андрей Иванович решился сменить профессию, стал работать редактором журнала «Вестник изящных искусств», читал лекции по истории искусства на Петербургских высших женских курсах, с 1886 по 1909 г., то есть до конца жизни, являлся главным хранителем Эрмитажа. Его супруга, Надежда Константиновна, выглядит совершенно иначе: полноватая, улыбчивая, с добрыми глазами, от нее исходит домашнее тепло. Она была образованной женщиной, замечательной хозяйкой, любила выпекать всякие вкусности и угощать ими. Заботливо растила троих детей – Сашу, Костю и Аню, обучала языкам, музыке и сыграла большую роль в их эстетическом воспитании.

Дом Сомовых отличался хорошей библиотекой и обилием картин. Глава семьи собирал их, заботливо хранил, раскладывая по папкам и шкафам, снабжал записями и охотно рассказывал о своих приобретениях. Дети буквально росли в мире искусства. Когда отец стал работать в Эрмитаже, они считали музей чуть ли не частью своего дома.

Костя оказался одареннее других детей, хотя они тоже пошли по пути служения искусству. В 1888 г., не закончив гимназии, он поступил в Академию художеств. Не без влияния отца, потому что долгое время сомневался в правильности этого шага и своих способностях, стеснялся показывать работы. По этой причине не сохранилась ни одна его академическая работа – он их просто

уничтожил. А первые пять лет учебы в академии юноша считал вообще потерянными. Когда же на смену рутине пришла прогрессивная система обучения и студенты получили право выбирать наставника, Сомов избрал класс И. Е. Репина и проучился в нем с конца 1894 г. до середины 1897 г.

За это время он неизмеримо вырос, обрел собственный стиль и определил пристрастия, создал ряд интересных работ. Хотя в них еще чувствовалось влияние Репина (в портретах) и Серова (в пейзажах), а также стремление приблизиться к любимому жанристу Федотову и пониманию живописной техники голландцев XVII в. Особенно К. Сомов продвинулся как рисовальщик и акварелист, о чем свидетельствовали упомянутые портреты родителей, девочки Оли, художницы А. П. Остроумовой, госпожи Обер, а также ряд пейзажей, написанных за два лета (1895 и 1896 гг.) на даче семьи Бенуа под Ораниенбаумом. Здесь появились «Белая ночь. Сергиево», «Ручей», «Дорога на даче», «Вечерний пейзаж. Мартышкино», «Дерево в поле» и другие работы, выполненные акварелью и маслом. Оценив их, сам Репин согласился, что этому молодому человеку в академии уже делать нечего: налицо были необходимые навыки, упорство и жажда творчества.

Талант Сомова признавали и соученики. Причем это были не досужие комплименты, а мнения грамотных ценителей – прежде всего Бенуа, Нувеля, Философова и его брата Дягилева, Л. Бакста. К этим художникам и присоединился Сомов в Париже осенью 1897 г. Позже туда приехали Лансере, Яремич, супруги Обер, Остроумова. Друзья наслаждались выставками, спектаклями, поездками по стране, особенно любили Версаль. И конечно, с молодым задором работали и обсуждали свои произведения, строили грандиозные планы. Так в 1898 г. родилась идея создания нового выставочного объединения «Мир искусства» и специального журнала с тем же названием.

К. Сомов в силу своего характера не играл столь активной организаторской роли, как идеолог группы Бенуа или устроитель выставок молодых художников Дягилев. Его вкладом в общее дело было творчество – оформление журналов («Мир искусства», «Художественные сокровища России» и др. изданий), создание обложек, афиш, театральных программ, конвертов, экслибрисов и т. п. Наиболее удачными были иллюстрации к юбилейному изданию Пушкина «Граф Нулин» и повести Гоголя «Портрет», обложка альманаха «Северные цветы». Особенно высокую оценку получили обложка сборника стихов Бальмонта «Жар-птица» и иллюстрации для книги маркизы фон Блей, выполненные в 1907 г. и причисленные к шедеврам рисовального искусства.

Этим произведениям присущи особая утонченность и изящество, проповедовавшиеся «Миром искусства» в области книжной графики и театрально-декоративной живописи. Сомов не создавал монументальных росписей или театральных декораций (кроме эскиза занавеса «Свободного театра» в Москве), отдавая предпочтение скрупулезной работе над миниатюрой. И добивался тонкости рисунка, изобретал виньетки, часами выискивал нужные линии, создавал заставки и законченные по композиции орнаменты, применял разную технику (тушь, акварель, гуашь в различных комбинациях). Показательна в этом плане любовь художника к «прелестным мелочам»: как и отец, он был страстным коллекционером, везде покупал красивые безделушки, старые гравюры, рисунки, а потом увлекся изготовлением фарфоровых статуэток и со всей тщательностью их расписывал.

Терпение и труд принесли Сомову широкую известность. Он был участником всех выставок «Мира искусства», позже – «36-ти», «Союза русских художников». Первая его персональная выставка состоялась в Петербурге (1903 г.), на ней экспонировалось 162 работы. Произведения художника увидели в Германии и Франции. Вышел персональный альбом Сомова. О его творчестве говорили, писали, спорили. А он все больше удивлял ценителей искусства неожиданными проявлениями своего дарования. Многими не воспринимались его нарочитый «примитивизм», кукольные персонажи (маркизы, ряженые) и атрибуты (беседки, озера, фейерверки, поцелуи) таких картин, как «Дама у пруда», «Конфиденции», «Отдых на прогулке» и др. Но «ретроспективность» подобных произведений отражала душевное состояние автора, раздвоенность его существования. Сомова манила настоящая жизнь, но очень уж она не соответствовала его представлениям о прекрасном. Так родился иной, ирреальный и в чем-то абсурдный «сомовский» мир, близкий к эпохам барокко и рококо, в котором художник «прятался» еще многие годы.

Одновременно из живых впечатлений рождались вполне реальные картины («В детской», «Белая ночь. Сергиево», «Радуга», портреты близких людей). Специалисты считают, что К. Сомов больше всего преуспел как портретист, хотя и здесь был неоднозначен. Порой его модели превращались в «кукольные» картинные копии. Иллюстрациями могут служить «Эхо прошедшего времени», в меньшей степени другие портреты – «Дама в розовом», «Спящая дама». Художнику удавалось так глубоко проникнуть во внутренний мир человека, что он часто подмечал скрытые от других, тайные нюансы, добивался «душевного единения» с изображением. Иногда портреты рождались очень долго, по предварительным эскизам, наедине с

собой и получались не очень похожими, нехарактерными по психологической разработке. Таким считали, например, знаменитый портрет Блока. Однако в 1906–1910 гг. у Сомова были и «теплые» работы – целая галерея изображений деятелей литературы и искусства (Лансере, Кузмина, Добужинского, Сологуба и др.).

Особое место среди портретов занимает «Дама в голубом», написанная в течение 1897–1900 гг. И не только потому, что автор питал нежные чувства к соученице по Академии художеств Е. Мартыновой. Это был ретропортрет – новое слово в русской портретной живописи. Свой идеал женственности и красоты художник поместил в декоративный пейзаж, одел в старинное декольтированное платье, придал ее облику романтичность и некую отрешенность. Дело в том, что, позируя, девушка была неизлечимо больна. В 1903 г. эту картину, первую из работ Сомова, приобрела Третьяковская галерея. А спустя год Мартынова умерла.

Следующее десятилетие в творчестве художника отмечено глубокими переживаниями, ощущением ненужности и неприкаянности. Отсюда его меланхоличные, а подчас и уродливые, пугающие образы («Арлекин и дама», «Итальянская комедия», «Юноша на коленях перед дамой», «Зима. Каток»). Ему самому становилось невмоготу, и он писал в дневнике: «От маркиз и парков моих меня тошнит». А чего стоит беспощадная самокритичная оценка своих работ, представленных на московской выставке 1914 г.: «Впечатление картин несовременных, как будто уже умершего художника».

Тем не менее именно в это время Сомов был удостоен звания академика Академии художеств. В издательстве Кнебеля в Москве готовилась к выпуску монография о его творчестве, но она так и не вышла, потому что в 1915 г. магазин и склад издательства были разгромлены и многие материалы погибли. В 1919 г., к 50-летию художника, в Третьяковской галерее экспонировалась его юбилейная выставка.

Будучи неординарной личностью, К. А. Сомов нашел выход из творческого тупика. Это было обращение к натуре. Два года он посещал спецкласс в школе Е. Званцевой, ходил к Бенуа, где собирались поработать художники. Отныне у него стали четко прослеживаться два пути – картины «из головы» и сделанные с натуры. Особенно охотно он писал пейзажи, а простор своей фантазии давал в сложных натюрмортах, портретах и оформительских работах.

Став зрелым мастером, Сомов работал так же медлительно и скрупулезно, не изменяя своим принципам и профессиональной

чести. Таким же честным и последовательным он был вне творчества. В юности вместе с товарищами выступил против хамского поведения академического начальства (известный бунт 1897 г.). В 1915 г. отказался баллотироваться в действительные члены академии, так как она находилась в ведении императорского двора, а вслед за этим отверг предложение писать портреты членов царской семьи, не скрывая того, что культуру самодержца считал «примитивной и убогой». Как в общем-то аполитичный, но умный и объективный человек, Сомов приветствовал падение монархии в феврале 1917 г. и стойко встретил октябрьские события (он лишился собственного дома и солидных сбережений в банке). Затем, благодаря заботам Луначарского, на коллекции художника – антикварную мебель, фарфор, картины была выдана охранная грамота, его освободили от трудовой повинности и дали возможность заниматься своим делом. Он не думал о бегстве из России, а мучился тем, что его творчество оказалось ненужным. В то же время советское искусство никак не отвечало его эстетическим идеалам и уровню мастерства.

В декабре 1923 г. произошло событие, круто изменившее жизнь художника. Вместе с И. Грабарем он выехал, как уполномоченный от художников-петроградцев, с русской выставкой в Америку. Попутные встречи с коллегами и ценителями в Риге, Берлине, Лондоне, Париже, появление публикаций в прессе, впечатления от полнокровной творческой обстановки сделали свое дело. Сомов принял решение не возвращаться на родину. После выполнения всех обязанностей в Нью-Йорке в 1925 г. он отплыл из Америки во Францию. «Что-то принесет мне жизнь в Париже? – писал он сестре Анне. – Во всяком случае, у меня там будет работа».

Относительно работы Константин Андреевич не ошибся. Только за один 1927 г. он написал более 50 миниатюрных акварельных пейзажей и жанровых сцен, ряд замечательных портретов – Лукьянова, товарища, с которым жил в одном доме, певицы и пианистки Брайкевич, а также превосходные портреты Рахманинова и его дочери. В декабре следующего года художник выставил в Париже 63 работы и потом ежегодно принимал участие в вернисажах различных городов Европы: Копенгагена, Берлина, Белграда, Венеции, Лондона. В июне 1930 г. в одной из парижских газет появилась статья «Сомов и Левицкий», где говорилось о молодости художника, обновлении, достижениях в живописи, отмечалось, что «из прежнего скептика, уходящего от жизни», он стал «благостным и полюбившим жизнь».

Был ли он тогда счастлив? Вряд ли. Просто все устоялось и

пошло своим чередом. Сомов говорил, что не способен быть счастливым. С годами художник становился все более нелюдимым, замкнутым и нетерпимым. Круг его общения был невелик – М. Лукьянов, семья Рахманиновых, преданный Шура Бенуа и кое-кто из навещавших друзей. Личная жизнь так и не сложилась. Самым дорогим человеком оставалась сестра – Анна Андреевна, с которой поддерживалась регулярная переписка. В Париже жил еще племянник (сын брата), иногда они встречались. Главным же для Константина Андреевича было творчество и новости культурной жизни.

Из работ последних лет видно, что художник пребывал в расцвете таланта и имел еще большой потенциал. У него было много заказчиков, а для души создавались произведения типа «Окно – дверь – пейзаж», «Окно – пейзаж – натюрморт», «Натюрморт с автопортретом». Замечательны также картины «Русский балет», пейзажи местечка Гранвилье и др. Автор блистал техникой и мастерством композиции, экспериментировал со сложными зеркальными отражениями, светом, красками.

К шестидесяти годам Сомов со смехом и грустью оглядывался на сделанное, особенно жалел, что потерял много времени на дам в кринолинах и «человечков без костей», как называл их Репин, на «отсебятину, дилетантство, ужасающие, мертвые, безвкусные московские портреты». «Вот, дитя мое, – обращался он к сестре, – мысли о загубленных годах и неисполненном долге». Как всегда, художник слишком критически оценивал свое творчество, но прав был в том, что времени оставалось мало. Даже не подозревал, как мало: через четыре года он внезапно скончался.

Потрясенный этой утратой А. Бенуа опубликовал обширный некролог, больше похожий на статью. Кроме трогательных воспоминаний, в нем содержалась такая оценка творческого наследия художника: «Основная черта этого скромного искусства есть бесспорная его вдохновенность – истинная «милость Божья». Затем следовали пророческие слова: «Когда все то марево, весь тот кошмар лжи, что сейчас наводнили царство искусства, будут изжиты… то изголодавшихся людей потянет именно к искусству скромному, но абсолютно подлинному… И вот тогда среди очень немногих избранных и Сомов займет наверняка подобающее ему место ценнейшего для всех художника – к тому же художника, в котором чарующее русское начало чудесным образом сплетено с общечеловеческим».

СУРИКОВ ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ (род. 12.01.1848 г. – ум. 6.03.1916 г.)

Выдающийся русский живописец, мастер исторического жанра. Академик и профессор живописи.

Обладатель наград: серебряных и золотых медалей Академии художеств; ордена Анны на шею за роспись «Вселенских соборов» в храме Христа Спасителя; ордена Святого Владимира четвертой степени за картины «Покорение Сибири Ермаком» и «Переход Суворова через Альпы».

«Со всех сторон я прирожденный казак… Мое казачество более чем 200-летнее», – с гордостью вспоминал о своих исторических корнях В. И. Суриков, чьи предки пришли в Сибирь с Дона вместе с Ермаком и испокон веку несли караульную службу. В его роду по отцу, Ивану Васильевичу, были казачьи атаманы, есаулы и сотники, а по линии матери, Прасковьи Федоровны – торговые казаки Торгашины. Мощь и величавость человеческого духа покорителей Сибири, бескрайние просторы вокруг Красноярска, звучный голос строгого отца и его любовь к песням, немногословность матери, ее вышивки и кружева, домашние сундуки, наполненные старинными вещами, мундирами, оружием, казачьи полковые смотры и публичные

казни – все это окружало в детские годы Сурикова, формировало его характер и особое отношение к истории.

Маленьким Вася любил рисовать гвоздиком по мебели, угольком на бумаге. В уездном училище (1856–1861 гг.) он переходил из класса в класс с наградами. Особое значение имели для него уроки рисования, проводимые Н. В. Гребневым. Учитель рано распознал будущий талант Сурикова, «чуть не плакал над ним», обучая всему, что знал сам, приучил писать с натуры, работать на пленэре. После смерти отца (1859 г.) заботы о доме и четверых детях легли на плечи матери. Василий помогал ей чем мог: на Пасху расписывал яйца по три рубля за сотню, служил писцом в канцелярии губернатора П. Н. Замятина, давал уроки его дочери. А однажды за рубль серебром написал для купца большую икону «Богородичные праздники», краски на которой горели спустя многие годы. Губернатор отправил папку с первыми работами Сурикова в Академию художеств, а расходы на его обучение в Петербурге (1868–1875 гг.) взял на себя богатый золотопромышленник и известный сибирский меценат П. И. Кузнецов.

Экзаменационный рисунок в академии не удался, но юный художник с присущим ему оптимизмом поступил в школу рисования при Обществе поощрения художников. Работал он упорно и неутомимо, штудировал анатомию и постигал законы перспективы. Трехгодичный курс Суриков одолел за три месяца и, достойно выдержав экзамены, в 21 год был зачислен в головной класс академии. Василий с гордостью писал матери и брату в Красноярск о своих успехах в композиции и колорите, которые он осваивал под руководством П. П. Чистякова. Великолепный педагог, воспитавший Крамского, Репина, Поленова, Васнецова, Серова, Врубеля, развивал «не строгий рисунок» юного художника и угадал суть его дарования. Талант и труд быстро вывели Сурикова в число лучших студентов. «Вид памятника Петру I на Сенатской площади» (1870 г.), «Убийство Дмитрия Самозванца» (1872 г.), «Княжий суд» (1874 г.) и другие академические работы принесли ему серебряные и золотые медали, премии. Небольшой по размерам эскиз «Пир Валтасара» (1874 г.), обладающий драматизмом и законченностью крупного произведения, сделал Василия «героем академического года». А работа «Милосердный Самаритянин», наполненная знойным колоритом пустыни и выразительными фигурами, получила малую золотую медаль и была с благодарностью подарена автором Кузнецову за многолетнюю помощь и дружбу. Картиной «Апостол Павел объясняет догматы христианства» (1878 г.) завершил Суриков свое обучение: золотой медали не дали никому, да и средств на

заграничную поездку академия выделить не смогла. Но зато Василий получил заказ написать в храме Христа Спасителя на четырех пилонах четыре первых Вселенских собора (1876–1878 гг.). Эскизы были выполнены еще в Петербурге; работалось скучно, поскольку приходилось точно следовать церковным канонам, но заказчики платили 10 000 рублей, и художник точно исполнял все требования. Это была последняя его работа на заказ. «Мне нужно было денег, чтобы стать свободным и начать свое», – объяснял Суриков свою уступчивость. С тех пор он стал полновластным хозяином своей жизни, подчиненным только творчеству и семье.

Жить в Москве Василию нравилось, но в Петербурге осталась Лиличка Шарэ. Познакомились они в католической церкви, куда регулярно приходили слушать органную музыку. Девушка была воспитана на французский лад, одевалась, как парижанка, и обладала при этом скромностью, достоинством и хорошими манерами. Мария Александровна, дочь декабриста Свистунова, не успела оглянуться, как тридцатилетний сибирский казак покорил ее двадцатилетнюю дочь. Родители не могли дать за ней никакого приданого (в семье было еще три дочери и сын), но Василий Иванович ни на что не рассчитывал, будучи уверен, что сам обеспечит свою семью. Он был счастлив, любим и независим. 25 января 1878 г. молодые обвенчались и переехали в Москву. Суриков души не чаял в Лиличке, которая не навязчиво, но твердо управляла жизнью молодой семьи. Осенью у них родилась дочь Оленька, папина любимица.

Личное счастье, казалось, отпустило тугую пружину таланта Сурикова, и заряд огромной творческой энергии был направлен на задуманную еще в академии картину о Петре и стрельцах. Это была исключительно сложная композиция, подчиненная психологическому напряжению исторического события. Художник изучил все документы, создал на натуре сотни эскизов. Образы стрельцов в окружении семей, Петра, придворных искались месяцами, и, как на палитре с красками, в их лицах отразилась вся гамма их чувств: гнев, страх, обреченность, ненависть, безразличие и любопытство. Даже руки с судорожно зажатыми свечами говорят на полотне. Гневные взгляды рыжебородого стрельца и Петра пронзают всю картину. Любая деталь глубоко продумана художником: семь глав собора Василия Блаженного соответствуют количеству приговоренных, а Кремлевская башня – одинокой фигуре Петра. «Когда я стрельцов писал, – вспоминал Суриков, – я каждую ночь во сне казни видел. Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Все боялся, не пробужу ли я в нем неприятного чувства. Торжественность последних минут

мне хотелось передать, а не казнь… И никогда не было желания потрясти». Но выставленная в марте 1881 г. на Девятой передвижной выставке в Петербурге картина «Утро стрелецкой казни» все же потрясла публику, а художника выдвинула в ряды знаменитых русских живописцев. Сам Василий Иванович не присутствовал на показе. Сильно простудившись на этюдах, пять дней он находился между жизнью и смертью. Елизавета Августовна (Лиличка) отдала все силы, чтобы выходить мужа.

После выздоровления, окрыленный успехом «Стрельцов», он замыслил сразу две картины. В спокойное течение жизни, где царствовали жена и дочери (к тому времени родилась и младшая – Елена), вошел любимец Петра, генералиссимус, светлейший князь Меншиков. Внук Петра I свалил могучего царедворца, отнял у него все дочиста и отправил в ссылку с семьей. Все пропало – и богатство и почести, похоронена жена. В маленькой промерзлой избушке, где и встать его громадной фигуре в полный рост нельзя, сидит седой «сгорбленный орел», в прошлом гордый, властолюбивый сподвижник Петра, а ныне одинокий старик, окруженный детьми. Среди своей семьи он возвышается как памятник, как обломок великой эпохи. К его ногам прижалась дочь Мария, бывшая «царская невеста» (художник писал ее с жены). Своей работой «Меншиков в Березове» (1883 г.) мастер был доволен, но критики резко обрушились на него за нарушение пропорций, плохое освещение, темные сумрачные цвета. И только Нестеров оставил в своих воспоминаниях строки: «…Мы восхищались его дивным тоном, самоцветными, звучными, как драгоценный металл, красками. «Меншиков» из всех суриковских драм наиболее «шекспировская» по вечным неизъяснимым судьбам человеческим». Понял психологическую глубину трагедии личности и Третьяков, купив полотно для своей галереи.

Деньги, полученные за картину, позволили семье Суриковых уехать на восемь месяцев за границу. Проездом побывали они в Берлине, Кельне, Дрездене, жили в Париже, путешествовали по Италии. Василий Иванович нигде не расставался со своим походным альбомом в холщовом переплете. Там, среди карандашных набросков, акварельных этюдов и портретов, появившихся в результате множества впечатлений от поездки, были и первые композиции к «Боярыне Морозовой». Из путешествия Суриков привез прекрасный «Флорентийский пейзаж», яркий портрет итальянки, бросающей цветы на римском карнавале, акварель «Собор Петра и Павла в Риме» и осознание себя как русского художника, которому по плечу глубокие исторические темы.

Художника заинтересовали времена церковного раскола, которые хранили много драматических страниц. Образ одухотворенной верой боярыни жил в его памяти с детских лет, как воспоминание о тетке. Для картины был взят момент, когда раскольницу, скованную кандалами и наручниками, измученную пытками, но не изменившую вере, везут по людным улицам, и она прощается с народом двуперстным крестом. Пять лет создавал Суриков это полотно. Тридцать композиций отверг художник, пока достиг движения саней среди толпы. Ему позировали монашки и юродивые, дети и взрослые, он сам бежал за санями по городу, чтобы ухватить изменения цвета снега под полозьями. На полностью готовой картине не было только лица мученицы за веру, ведь ее лик должен был обладать такой мощью, чтобы не затеряться в толпе, настроение которой менялось от равнодушного безразличия до потрясения и невольного сочувствия отступнице. Неистовость духа и отречение от всего земного нашел Суриков в профиле молодой начетчицы монастыря, и картина сразу же обрела ту трагичность и глубину, к которой стремился мастер. Стасов написал: «…Суриков – просто гениальный человек. Подобной исторической картины у нас не бывало во всей нашей школе… Ему равны только "Борис Годунов", "Хованщина" и "Князь Игорь"».

Закончив многолетний труд, Василий Иванович повез семью в Красноярск знакомиться со своей строгой матерью и братом Сашей. Свекровь невзлюбила невестку, а покладистая Лиличка не смогла преодолеть отчуждения. Дети и Василий Иванович вернулись в Москву полные впечатлений, а для Елизаветы Августовны эта поездка стала последней. Суриков винил себя в болезни жены, взвалил на себя и уход за ней, и домашнее хозяйство. Заметив, что посещения Л. Н. Толстого и его наблюдения за угасающей жизнью внушают страх Лиличке, он резко выгнал «злого старика». «Не привел Бог мне выходить ее, как она меня восемь лет назад тому… Жизнь моя надломлена; что будет дальше, и представить не могу», – писал Суриков брату после похорон жены (1888 г.) Он тосковал и бушевал. Пристрастился к Библии, а под ее верхней крышкой написал свою родословную, закончив именами дочерей, словно знал, что ни другой жены, ни других детей у него не будет. Горе накрепко связало их маленькую семью. Отец заменил дочерям и мать, и гувернантку, и няньку. Почти прекратил работать на целых два года. В единственной картине этого периода «Христос исцеляет слепорожденного» Суриков словно справил поминки по личной жизни. «Я писал ее лично для себя», – говорил художник.

Горькие страницы своей жизни он перевернул лишь в 1891 г.

Светлым мигом исцеления стала искрометная картина «Взятие снежного городка». Впервые Василий Иванович писал легко и быстро: удалой всадник на черном коне, свежие сияющие лица, слепящий снег и яркие пятна шалей – все удалось на картине, а главное – вернуло художника к творческой жизни.

На смену трагической трилогии «Стрельцов», «Меншикова» и «Морозовой» пришли исторические полотна, прославляющие казачество, солдатский подвиг и стихийную силу русского человека. «Хотелось передать, как две стихии встречаются», – сформулировал Суриков замысел полотна «Покорение Сибири Ермаком». Композиционно картина разделена по диагоналям (любимый прием художника): левую нижнюю часть занимают казаки во главе с монументальной фигурой своего предводителя, а правую верхнюю – татары всесильного в прошлом хана Кучума. Работая над полотном, Суриков изъездил Сибирь и Дон. Кучумова рать и казачье войско пополнялись новыми выразительными типами. Все было важно в историческом полотне, но главное, чтобы «сам дух времени был соблюден», а «в деталях можно какие угодно ошибки делать», – писал художник. Выставленная в 1895 г. картина захватила зрителей. «Я больше и больше приобщаюсь, становлюсь если не участником, то свидетелем огромной человеческой драмы, бойни не на живот, а на смерть», – передавал свои впечатления от полотна Нестеров.

Работая над картиной, Суриков с детьми «кочевал» между Москвой и Красноярском. Он подпитывал свои силы на сибирских просторах, но жить там постоянно не мог, так как дочери нуждались в хорошем образовании. Суриков приступил к воплощению русской патриотической идеи на холсте «Переход Суворова через Альпы» (1895–1899 гг.). «Главное у меня в картине – движение. Храбрость беззаветная – покорные слову полководца идут», – пояснял Суриков. С поразительной теплотой показан Суворов, от его озаренной светом фигуры зажигаются лица солдат, они верят ему и бесстрашно низвергаются с заснеженной горы. Стремительный спуск передан с потрясающей точностью, возбуждая преклонение перед героизмом и храбростью русского солдата.

Труднее всего далась Сурикову его последняя картина «Степан Разин». «"Стрельцов", "Меншикова" и "Морозову" Суриков не мог не написать; "Ермака" он смог написать; «Суворова» мог и не писать, а "Стеньку" не смог написать», – отмечал лучший биограф художника и друг семьи М. Волошин. Медленное угасание психологического напряжения в творчестве Василия Ивановича он связывал с личным дискомфортом: похоронив жену и мать, выдав замуж любимую дочь Оленьку, художник

чувствовал себя покинутым и опустошенным. И хотя с зятем Петром Петровичем Кончаловским, молодым художником, они стали друзьями, а во внуках он души не чаял, преодолеть в себе горечь утраты не смог. Его мастерство как рисовальщика несравненно возросло, но в «Степане Разине» (1907 г.) нет драматического напряжения и связи выдающейся личности с историческим окружением. Гекзаметр Ювенала, написанный на одном из эскизов: «Праздный прохожий споет перед разбойником песню», – придает иное, чем ранее, звучание этому полотну Сурикова. Оно – задушевная песня о казацком атамане, тревожное раздумье на волжском просторе. Василий Иванович впервые болезненно воспринял критику в свой адрес. И хотя картина стала «гвоздем выставки» передвижников, Суриков еще три года «усиливал "Разина"».

В последние годы жизни художник с младшей дочерью много путешествовал, гостил у Ольги в Париже, с зятем изъездил Испанию, лечил сложную болезнь глаз у профессора Килиона в Берлине. Сделал массу эскизов, задумал два больших полотна: о княжне Ольге и Емельяне Пугачеве, но успел создать лишь «Посещение царевной женского монастыря» (1912 г.). Позировала ему для картины внучка Наташа, которая спустя многие годы написала книгу о своем знаменитом деде. Но самыми яркими воспоминаниями девочки были великолепные сказки в картинках, которые Василий Иванович сочинял сам и иллюстрировал на любом листе бумаги, приводя в восторг внуков.

Здоровье еще моложавого, крепко сбитого сибиряка осложнилось воспалением легких. 6 марта 1916 г. Сурикова не стало. В нескончаемой траурной процессии шли студенты, художники, артисты, элегантные дамы и богатые господа, рабочий люд и солдаты, шли русские люди, лица которых художник любил, а дух и характер – прославлял в своих бесценных полотнах.

ТРОПИНИН ВАСИЛИИ АНДРЕЕВИЧ (род. 30.03.1776 г. – ум. 15.05.1857 г.)

Выдающийся русский живописец, портретист и пейзажист.

Создатель своеобразной разновидности портретной живописи – «домашнего» (халатного) портрета.

Как-то крепостного «казачка» Ваську наказали. Дело было в том, что, собрав обувь для чистки, он забыл про полученное задание. Вместо этого рисовал углем и ваксой головы людей прямо на стенах людской. Просто ему хотелось стать настоящим художником. И, выкраивая любой момент, пусть еще совсем неумело, он пытался рисовать. Тогда мальчик служил в семье графа Моркова, и на просьбы отца юного художника отдать Васю в ученики к живописцу тот ответил: «Толку не будет!» «Казачок» же стал одним из самых замечательных портретистов первой половины XIX в. – Василием Тропининым.

Родился он в селе Карпово Новгородской губернии, в семье крепостного графа А. С. Миниха, у которого его отец служил управляющим. Васю отдали в новгородскую школу, где он обучался чтению, письму, арифметике, основам священной

истории и живописи. Учителя обучали лишь тому, что знали, а знания их оставляли желать лучшего. И потому маленький художник брал у своих друзей-одноклассников лубочные картинки и самостоятельно пытался скопировать их.

После окончания школы мальчика взяли на службу в господский дом. Желание рисовать все больше укреплялось в его душе, но он не мог найти ничего подходящего для изображения. Тогда Вася стал помогать в работе горничным, которые прислуживали в господских покоях. За это девушки разрешили ему в отсутствие хозяев заходить в комнаты и рисовать все, что, по его мнению, являлось искусством. Рисунки Васи никто всерьез не воспринимал, и окружающие лишь посмеивались над ним. Да и вообще о своей жизни в доме Миниха Тропинин не любил вспоминать. Прислуга невзлюбила мальчика и отыгрывала на нем все обиды, которые когда-либо доставлял им его отец – управляющий.

В начале 90-х гг. семья крепостного Тропинина перешла в качестве приданого к младшей дочери графа Миниха – Наталье, которая вышла замуж за Ираклия Ивановича Моркова. Тогда же Тропинины переехали в Москву. Новый хозяин не разрешил Васе заниматься художеством и отдал его учиться другому искусству – кондитерскому. Учеником кондитера юноша в 1793 г. переехал в Петербург, где жил в доме графа Завадовского. Здесь он впервые взял в руки кисть и краски, украдкой пользуясь уроками жившего у хозяев художника. Тропинин часто вспоминал, что, когда он убегал к живописцу «посмотреть», жена кондитера приказывала привести его оттуда за уши и отодрать, после чего долго-долго втолковывала, что конфеты и варенья прибыльнее и вкуснее, нежели краски и карандаши.

В те годы в Петербурге была основана Академия художеств, которая помогала развиваться молодым талантам и даже бесплатно выделяла бумагу и карандаши тем, кто не мог их приобрести. В 1799 г. молодой Тропинин был зачислен в академию «посторонним» учеником. Его учителем стал С. С. Щукин, у которого юноша и жил. Однако учителю и ученику не суждено было сойтись. Ходили слухи, что Щукину заказали серию работ, часть из которых он роздал копировать ученикам, а сделав свою, увидел, что у Василия Тропинина копия получилась намного лучше. И якобы это-то и явилось причиной недоброжелательности по отношению к юному ученику. Но вероятнее всего, причиной разногласий было расхождение во взглядах на искусство. Однако даже это не помешало тому, что рисунки Василия были отмечены медалями. В мастерской Щукина он приобрел склонность к гамме зеленых, серых,

коричневых и золотистых тонов, которые стали типичными для всего его творчества.

В 1804 г. в академии наряду с работами Кипренского, Акимова, А. Иванова, Боровиковского, Угрюмова и Щедрина выставлялась и была замечена работа Тропинина «Мальчик, тоскующий об умершей птичке», сюжет которой был взят у особо популярного тогда Грёза. Однако успех Василия неадекватно повлиял на графа Моркова, который не позволил своему крепостному продолжать образование в академии. В том же году Тропинин был отправлен в имение Моркова – село Кукавку Подольской губернии. Здесь, по приказу хозяина, он стал архитектором строящейся церкви.

В Кукавке Тропинин впервые по-настоящему ощутил жизнь народа, стал изображать простых людей. Самым интересным портретом этого периода считается изображение головы девушки-подолянки. Эта работа во многом повторила один из портретов Левицкого, к творчеству которого Тропинин возвращался на протяжении многих лет.

В 1807 г. иконостас был закончен, церковь достроена и освящена, а сам Тропинин обвенчан в ней с кукавской девушкой Анной Ивановной Катиной. К этому времени слава о Тропинине-портретисте разнеслась по всем окрестностям. Морков разрешил художнику рисовать портреты своих соседей – польских помещиков. Но однажды Тропинин, самостоятельно выучивший польский язык, услышал в доме одного из поляков нелицеприятные оценки в адрес русского народа и отказался рисовать шляхтичей.

В Кукавке Тропинин рисовал и окружавшую его сельскую природу («Вид на церковь и село Кукавку», «Вид на усадьбу Морковых»). Он считал, что именно она является лучшим учителем, только нужно «предаться ей всей душой, и тогда работа будет получаться намного лучше. Я всем обязан природе», – говорил Тропинин.

До нас дошло очень мало произведений художника 1800–1810 гг. Большая их часть сгорела в 1812 г. в имении Морковых во время пожара Москвы. Тропинин часто бывал в Москве. Много впечатлений он получал на ее базарах, у прилавков, где продавались лубочные картинки. Сопровождая в качестве слуги Моркова в поездках, Василий Андреевич возил с собой хозяйственную книгу «разной провизии и припасов», записи расходов в которой были лишь на первой страничке. Художник превратил ее в альбом для рисования, в который помещались и кукавские пейзажи, и композиции на религиозные и мифологические темы, и эскизы портретов.

Тропинин прожил на Украине до начала Отечественной войны 1812 г. Затем начались постоянные переезды, во время которых он делал беглые наброски всадников графитным карандашом. Одним из первых вернулся Тропинин в Москву после пожара, помогал восстанавливать дом Морковых. В 1813 г. все было готово к возвращению хозяев. После их приезда Тропинин написал семейный портрет старших Морковых, в котором читается гостеприимность хозяев. Через два года художник рисует второй групповой портрет, но уже младших детей хозяев с гувернанткой и их внучкой. Эту картину он сам наблюдал ежедневно, когда преподавал детям рисование.

Однажды к Морковым на ужин приехал ученый француз. Ему стали показывать дом, в интерьере которого гостя восхитили работы Тропинина. Увидев входящего Василия Андреевича и не зная, что тот крепостной, француз стал приглашать художника за графский стол. Смущенный Морков после этого случая навсегда освободил Тропинина от обязанностей прислуживать за столом.

Слухи о необыкновенном таланте крепостного художника разошлись по всей Москве. Многие помещики заказывали ему свои портреты. В то же время Тропинин рисовал и простых французских эмигрантов, и оставшихся в России военнопленных. Но даже достигнув общественного признания, художник продолжал учиться. Срисовывая с оригиналов, пользуясь мягкой растушевкой, он сочетал с ней живую контурную линию. Этот прием стал одним из любимых у Тропинина.

В 1818 г. художник вернулся на Украину. После шестилетнего перерыва он вновь сосредоточил внимание на образах крестьян. Появляется идеализированный портрет украинского Робин Гуда, сильного духом народного героя Устима Кармелюка (1820 г.).

В 1821 г. Василий Андреевич навсегда покинул Кукавку и вернулся в московское имение Моркова. Поклонники таланта Тропинина требовали его освобождения от крепостничества. Остерегаясь насмешек со стороны общества, 8 мая 1823 г., на пасхальный праздник, Морков отпустил художника. Однако вольную выдал лишь ему одному, оставив его сына крепостным. Граф не хотел расставаться с Василием Андреевичем и даже предлагал ему остаться жить в своем доме, но Тропинин не согласился. Он написал в Петербург своему бывшему учителю С. С. Щукину и другу по академии Варнеку, обратившись с просьбой посодействовать в получении звания художника, но ответов так и не получил. Лишь П. П. Свиньин помог Тропинину представить работы в академию. Художник уехал в Петербург, и уже 20 сентября 1823 г. за «Кружевницу» (1823 г.), «Портрет художника

Скотникова» (1821 г.) и «Старика нищего» он получил звание «назначенного академика».

Тропининская «Кружевница» стала новым, очень ярким явлением в русском искусстве того времени. Наиболее точно это выразил друг художника П. Свиньин, говоря, что «и знатоки, и незнатоки приходят в восхищение при взгляде на сию картину, соединяющую поистине все красоты живописного искусства: приятность кисти, правильное, счастливое освещение, колорит ясный, естественный. Сверх того в самом портрете обнаруживается душа красавицы…» Многие очень радовались успеху художника и завидовали его новому положению, но он даже и не думал служить в академии. Для него она уже не имела никакого значения.

Тропинину продолжали заказывать портреты и в Петербурге, но художника обижало то, что приходилось ждать до обеда, пока проснется заказчик. Это чем-то напоминало ему о крепостничестве. В 1824 г. Тропинин, оставив все свои, даже очень выгодные, заказы, вернулся в Москву, где, по его словам, «до первого часа можно наработаться».

В 1833 г. с образованием публичного художественного класса началась педагогическая деятельность Тропинина. Однако Василий Андреевич никогда официально не числился преподавателем. Один из первых его учеников писал о нем: «Какой прекрасный человек, он как отец принимал нас…» Живописец всегда отказывался от частных уроков, а вернее, от оплаты за них. Он всегда стремился помочь и поддержать начинающих художников.

К 1840-м гг. о Тропинине знала вся Москва. Он продолжал выполнять заказы московской знати, театральных деятелей, писал многих купцов. Даже старообрядцы, для которых увековечить свое изображение считалось величайшим грехом, заказывали ему свои портреты.

Картина «Старуха, стригущая ногти» (1840 г.) стала поворотом в творчестве художника к мотивам голландского искусства. К этому времени романтика начинает уходить из его работ, и этот портрет-рисунок жены живописца – единственное приближение к поэтическому восприятию голландцев. Так в конце своей жизни Василий Андреевич вернулся к гармонии человеческого образа. Теперь его идеал в старости и покое. Он выразил его в картине «За починкой белья» (1855 г.). Смерть жены в 1856 г. настолько потрясла художника, что до самого конца жизни он так и не смог оправиться от горя. Поэтому эта картина явилась как бы итоговой в творчестве живописца.

Последний год своей жизни Тропинин провел в собственном

домике в Замоскворечье. Здесь он очень скучал по старенькой квартирке на Ленивке. Пришедшему к нему в гости Рамазанову он как-то сказал: «Да и дверей-то тех нет, помните?» А те двери сверху донизу были исписаны именами тех, кто приходил к Тропинину, но не заставал его дома. Чаще всех остальных на них встречались имена Брюллова и Витали. Рамазанов однажды сказал Тропинину, что наконец-то его дом, украшенный собственными произведениями художника, полный цветов и птичек, спокоен и даже имеет веселый вид. На что услышал ответ: «Нет, не говори этого; вот старуха моя умерла, и птички меня уже не занимают». Василия Андреевича Тропинина похоронили на Ваганьковском кладбище. Он оставил огромное наследие, которое никогда не утратит своей ценности. Его образы в большинстве своем типичны для тех лет, и в то же время необыкновенны. Живописец всегда видел в изображаемых людях что-то особенное и хорошее. Даже убогий нищий старик, просящий подаяние, вызывал уважение, а в «Кружевнице» он смог показать необыкновенную красоту простой трудящейся девушки. Одним из первых Тропинин увидел и изобразил женщину как личность, выделив ей самостоятельное место в обществе. Василий Андреевич умел показать человека в непринужденной обстановке. Так появился «домашний» портрет, который сразу стал пользоваться огромной популярностью. Такая «неофициальность» привлекла даже А. С. Пушкина. В 1827 г. он заказал Тропинину свой портрет. На нем он был изображен не «возвышенным поэтом», а обыкновенным человеком. Недаром художник Свиньин, вспоминая о Тропинине, говорил: «Все на картинах Василия Андреевича изображено с правдой и простотой…»

ТУЛУЗ-ЛОТРЕК
(род. 24.11.1864 г. – ум. 9.09. 1901 г.)

Полное имя – Анри-Мари-Раймон де Тулуз-Лотрек-Монфа.

Известный французский художник, великолепный портретист, мастер плаката.

Автор более шестисот картин, сотен литографий, тысяч рисунков и набросков.

Жизнь этого удивительного художника была короткой, бурной и драматичной. Тулуз-Лотрек был наделен ярким талантом живописца, но по воле злой судьбы лишен главного для человека дара – здоровья. Еще подростком превратившись в уродливого калеку, он твердо решил, что свою жизнь проживет как полноценный человек, работая и находясь среди здоровых людей. «Пожалуй, трудно найти человека, который бы так предельно ясно понимал свою судьбу и относился к ней так трезво», – писал в своей книге о живописце французский литератор Анри Перрюшо.

Анри был потомком знатного графского рода. Отец будущего художника, граф Альфонс де Тулуз-Лотрек-Монфа, и мать, графиня Адель, урожденная Тапье де Селейран, приходились друг другу двоюродными братом и сестрой. В семье очень радовались

появлению на свет маленького Анри, ведь в нем Тулуз-Лотреки видели свою надежду и гордость, наследника могучего и величественного рода. Очаровательного малыша окружили трепетной заботой и любовью, с нежностью называя его Маленьким Сокровищем. Для Анри, которого все обожали и баловали, не было ничего недозволенного. Мальчик рос слабеньким, заметно отставая в физическом развитии от своих сверстников, но это не мешало ему быть веселым, необычайно подвижным и любопытным ребенком. Озорничая, он без устали целыми днями носился по всему поместью. «Анри поет с утра до вечера, – писала его бабушка. – Это настоящий сверчок, он веселит весь дом. Каждый раз, когда он уезжает, в доме становится ужасно пусто, потому что он один заменяет двадцать человек». Отец Маленького Сокровища, страстный любитель лошадей, соколиной и псовой охоты, часто брал с собой сына на скачки и прогулки по Булонскому лесу. Маленький Анри с нетерпением ждал того времени, когда он станет «таким же ловким, сильным, таким же замечательным наездником, как отец».

Граф Альфонс не только привил своему сыну любовь к охоте и лошадям, но и первым познакомил его с живописью. Часто он приходил вместе с сыном в мастерские к своему другу, художнику Рене Пренсто, с которым мальчик тоже вскоре подружился. Заядлый охотник, любитель скачек, Рене мастерски изображал собак, лошадей, охотничьи сцены и эпизоды скачек. Анри любил бывать у художника и часами следить за его работой. А через некоторое время уже и сам стал проводить много времени за рисованием. Он изображал то, что тогда очень любил – лошадей, собак, птиц. Как и его учителю, Анри удавалось особенно точно передавать движения животных и людей.

Графиня Адель очень гордилась успехами сына, но его слабое здоровье вызывало у матери все большую тревогу. Мальчик рос очень медленно и по-прежнему был очень хилым – иногда, чтобы передвигаться, ему даже приходилось использовать палку. Физически крепкий и могучий граф Альфонс, страстно желающий видеть в Анри своего товарища по охоте, не без жалости, а может, и с долей презрения, смотрел на своего тщедушного сына. Но никто тогда не мог и предположить, что их Маленькое Сокровище ожидает еще более страшная участь – участь калеки.

В 1878 г., когда Анри исполнилось 14 лет, он сломал шейку левого бедра, а через пятнадцать месяцев после этого его хрупкие кости снова не выдержали – на этот раз перелом правого бедра. Бареж, Ницца, Ламалу – никакие дорогие курорты, куда возила юношу мать, не могли улучшить состояние его здоровья. Болезнь,

таившаяся в мальчике годами, после роковых переломов обрушилась на него со всей своей беспощадностью. Руки и ноги Анри совсем остановились в росте, в то время как туловище и голова развивались нормально и потому казались огромными. За целый год юный Лотрек вырос всего на один сантиметр. Безжалостные метаморфозы произошли и с его лицом: нос стал слишком толстым, а губы безобразно набухли, нависая над скошенным подбородком. Никто не осмеливался теперь называть Анри Маленьким Сокровищем, настолько нелепа и непропорциональна была его фигура и уродливо лицо. Отныне до конца своих дней, превозмогая боль и страдания, Лотрек будет шутить и смеяться над своей клоунской внешностью, тем самым упреждая чужие насмешки. Это подтрунивание над собой в течение всей его жизни служило Лотреку средством самозащиты, ведь тогда смеялись уже не над его уродством, а над его шутками и гримасами.

Мечты об охоте и лошадях пришлось навсегда забыть. С горечью и тоской юный Лотрек думал о том, что нормальная жизнь не для такого уродца, как он. Но превратиться в калеку, окруженного вниманием близких, изолировать себя от окружающего мира – нет, этого Анри себе позволить не мог. Уже тогда он понимал, что только благодаря карандашу и кисти сможет завоевать место среди «нормальных» людей. Одержимый живописью, юноша стал без устали работать. Только за 1880 г. шестнадцатилетний Лотрек создал 300 рисунков и более 50 полотен. Анри Перрюшо писал о юном художнике: «Живопись была для него всем: и времяпрепровождением, и бегством от жизни, и способом заглушить свое желание жить. Но главное, она помогала ему утвердить себя как в своих собственных глазах, так и в глазах окружающих…Живопись становилась для него вопросом жизни. Он хотел взять реванш, добившись успеха в той единственной области, которая его притягивала».

Рене Пренсто был в восторге от «изумительных успехов» ученика и щедро делился с ним тайнами своего мастерства. Лотрек же подражал «мэтру», «как обезьяна», – заимствовал его легкую светлую манеру письма, его приемы, его мазок. Физические недостатки каждого из них (Пренсто был глухонемым от рождения) еще сильнее сблизили тридцатисемилетнего учителя и шестнадцатилетнего ученика.

Судя по ранним работам Тулуз-Лотрека, уже в ту пору у него было четкое, ясное представление о том, «что он ищет в искусстве». «Я старался изобразить правду, а не идеал. Возможно, это и порочно, но я не опускаю ни одной бородавки, мне нравится украшать их вьющимися волосками, закруглять их и привлекать к

ним внимание», – говорил он.

Тулуз-Лотрек понимал, что для того, чтобы стать настоящим живописцем, он должен серьезно учиться, и потому решил поступать в Школу изящных искусств, предварительно подготовившись «в какой-нибудь хорошей художественной мастерской». Его появление в парижской мастерской художника Леона Бонна только в первые дни вызвало насмешки и издевки учеников. За короткий период этот неуклюжий гном покорил своих товарищей удивительной душевностью, общительностью, живостью, мальчишеством и своим независимым поведением. Едва люди успевали познакомиться с этим карликом, они переставали замечать его уродство. «Я ликерная бутылка», – смешно шепелявя и гримасничая, говорил Тулуз-Лотрек, и люди смеялись над его шуткой, а не над внешностью.

В мастерской Бонна, а затем и в мастерской еще одного знаменитого художника – Фернана Кормона Лотрек не только заново постигал азы мастерства, которым научил его Пренсто, но и осваивал новые приемы, развивая и оттачивая свой талант. Увы, не все складывалось так, как хотелось бы, иногда им овладевала растерянность и безысходность. «Я отнюдь не возрождаю французское искусство, – писал Анри. – Я сражаюсь с несчастным листом бумаги, который не причинил мне никакого зла и на котором, уверяю вас, у меня не получится ничего хорошего». «Охраняя семейную честь», граф Альфонс потребовал от сына, чтобы тот взял себе псевдоним. С горечью Анри покорился и стал подписываться анаграммой своей фамилии – Трекло, или же совсем оставлял картины без подписи. Боль и тоска охватывали Лотрека, когда он размышлял о своей судьбе, видя, что его «хотят лишить даже имени. Недостойный отпрыск прославленного и могучего рода» Анри де Тулуз-Лотрек стал чужим для своей семьи. Даже право первородства, которое должно было перейти от графа Альфонса к сыну, досталось младшей сестре Алике. Только мать, которая понимала, как сильно страдает ее ребенок, утешала сына, окружив его нежной любовью, в которой он так нуждался.

Бог наделил Тулуз-Лотрека чувствительной, нежной душой и страстным темпераментом. Но на что может надеяться уродливый карлик? Не обольщаясь, Лотрек понимал, что только проститутки, падшие сумасбродные женщины могут подарить ему свою «любовь», вернее, ее подделку. Приехав в Париж, он стал другом проституток и танцовщиц с Монмартра, которых, возможно, никто и никогда так не понимал и не любил, как «мсье Анри». «Они сердечные женщины, – говорил Лотрек. – Ведь хорошее воспитание дается сердцем. Мне этого достаточно».

Постепенно Монмартр с его кафе-шантанами, ночными кабачками и домами терпимости, куда стекался весь парижский сброд, стал центром жизни художника. Здесь он чувствовал себя свободно и непринужденно: к его виду быстро привыкли, и никто не обращал на него внимания. «Лотрек получал истинное наслаждение в этой атмосфере, где то ли животные чувства поднимались до магии искусства, то ли искусство опускалось до скотского уровня», – писал Анри Перрюшо. Именно здесь, в царстве нищих, проституток, бездарных поэтов, натурщиков и разных других «феноменов», люди «раскрывались охотнее и свободнее, чем где-либо, с большей откровенностью, бесстыдством и непосредственностью».

С каждым днем Монмартр завоевывал все большую славу. Теперь по вечерам огни «Элизе», «Мулен Руж», «Мирлитона» и «Ша-Нуар» привлекали сюда знаменитых актеров, журналистов, богатых буржуа, дам света и полусвета. Здесь, на Монмартре, Тулуз-Лотрек впервые получил общественное признание как живописец. Увидев фигурку этого карлика в дверях кабаре «Мирлитон», его хозяин Аристид Брюан громко объявлял: «Тише, господа, пришел великий художник Тулуз-Лотрек…» Здесь же на Монмартре, живописец находил и основные темы для своего искусства: увеселения в «Мулен Руж», «Мулен де ла Галетт», в кафе и кабачках. За вечер, проводимый в этих заведениях, Лотрек много раз брался за карандаш, делая наброски всего, что видел. Колоритные сцены причудливого мира ночного Парижа предстают перед нами в картинах Лотрека «Бал в "Мулен де ла Галетт"» (1889 г.), «Танец в "Мулен Руж"» (1890 г.), «В "Мулен Руж"» (1892 г.). В своих произведениях Лотрек никого не осуждал, но и не одобрял: он «просто анализировал, никакие проявляя своих чувств», лишь подмечая окружающую жизнь – «жизнь без прикрас».

С темой развлечений «Большого Бульвара» в творчестве художника тесно связана и тема проституции. В картинах «Женщина, натягивающая чулок», «Салон» художник, ничего не приукрашивая, искренне и правдиво стремился показать «не то, что противно человеческой сущности, а наоборот – нечто глубоко человеческое».

Особое и, пожалуй, главное место в творчестве Лотрека занимает портретная живопись («Портрет графини Адель де Тулуз-Лотрек», 1883 г.; «Портрет Сюзанны Валадон», 1885 г.; «Портрет актера Анри Самаля», «Портрет Луи Паскаля», 1893 г.; «Портрет доктора Тапье де Салейрана», 1894 г.).

Помимо картин за свою недолгую жизнь Тулуз-Лотрек создал множество рисунков и иллюстраций для журналов. Рисование не

было для художника побочным занятием, он подходил к нему со всей тщательностью. Однажды уже знаменитый к тому времени Дега, увидев рисунок Лотрека, долго рассматривал его, после чего произнес: «Подумать только, это сделал молодой, а мы столько трудились всю жизнь!» Слова прославленного мастера стали большой радостью для художника.

Рисовал Лотрек и афиши («Японский диван», «Жана Авриль», обе в 1892 г.). Именно он создал искусство броского, эффектного плаката. Художник обладал всеми необходимыми плакатисту данными – «чувством монументальности, декоративности, необходимой экспрессией стиля и острым, мелким контуром». Уже первая афиша «Мулен Руж», расклеенная по всему Парижу, мгновенно сделала его знаменитым, по крайней мере как плакатиста. А вскоре Тулуз-Лотрек познал, что такое настоящая слава. В 1892 г. «горькое, лихорадочное и бесстыдное» искусство Лотрека стали понимать и ценить во Франции. С этого года он много выставляется, в прессе пишут восторженные статьи о том, что художник «очень выгодно выделяется на фоне множества банальностей». Вновь возрождающееся искусство литографии, которым Тулуз-Лотрек стал заниматься в 1893 г., выдвинуло его в первые ряды французских графиков. Его замечательные эстампы («Ла Гулю и ее сестра» и

«Англичанин в "Мулен Руж"»), как и многие другие, были напечатаны и выпущены в продажу. Живописец стал так знаменит, что в 1895 г. на его произведения уже появились подделки.

Получив признание, Тулуз-Лотрек все так же много писал, рисовал и развлекался. Он не пропускал ни одного костюмированного бала, ходил в цирк, бывал на корриде и, конечно же, на Монмартре. Художник стремительно мчался по жизни с неистовым желанием жить, все познать и испытать, не оставляя себе ни минуты покоя. «Жизнь прекрасна!» – твердил себе маленький калека, и его удивительная жизнерадостность могла обмануть кого угодно. Только очень близкие знали, что за этой веселостью и непоседливостью таятся горечь и неудовлетворенность несчастного человека. «Он никогда не забывал о своей судьбе, – писал Перрюшо, – судьбе, которой он старался управлять, ограждая себя от угнетенности и одиночества сумбурной жизнью, которую он вел».

Тулуз-Лотрек много пил, но не для того, чтобы «забыться», и поначалу его пристрастие не вызывало опасений. Он никогда не скупился и пил только хорошие дорогие напитки. «Я такой же гурман, как кошка епископа», – признавался Анри, чьи предки славились своим чревоугодием. Но вскоре он мог пить не только

выдержанный коньяк, но и «терпкое винцо в простой лавке». Оно доставляло ему удовольствие и вызывало в нем «то перевозбуждение, то исступленное состояние, которое придавало ему силы и заменяло веселье». К тому же, когда выпьешь, «все так упрощается, становится настолько легче!» Интересно, что Тулуз-Лотрек одним из первых во Франции постиг искусство приготовления коктейлей. Он обожал смешивать различные вина, придумывая новые сочетания, и был счастлив, когда приглашенные в его дом гости хвалили эти небывалые напитки. Но художник никогда не работал в состоянии опьянения, и так как с каждым годом он пил все больше, то и картин у него становилось все меньше. В 1897 г. он написал всего лишь около пятнадцати полотен, а ведь не так давно создавал их сотнями.

Друзья, пытаясь избавить Лотрека от пьянства, не раз предлагали ему съездить за границу – в Англию, Голландию, чтобы отвлечься. Но поездки давали лишь временный результат – возвращаясь, Лотрек принимался за старое. Он щеголял своей сумбурной беспорядочной жизнью, отмахиваясь от нравоучений и советов тех, кого огорчало его поведение. Друзья принимали его таким, каким он был, и те, «кто любил его, любил его всей душой». А ведь этот маленький человечек мог быть не только душевным, но и вспыльчивым, нетерпеливым, просто невыносимым «тираном». Он не знал милосердия, капризничая и беспрестанно заставляя друзей делать то, что ему хочется. Он запрещал им вести с ним разговоры о политике, так как ненавидел ее; не позволял здороваться с теми, к кому сам не благоволил. Но его жизнелюбие, задор, остроумие затмевали все, и поэтому друзья многое прощали художнику. Правда, с годами все реже и реже можно было увидеть прежнего, веселого и озорного Лотрека. Близкие и друзья зачастую становились свидетелями его необъяснимых вспышек гнева, эксцентричных выходок, бесмысленных поступков. Однажды соседи Тулуз-Лотрека были разбужены выстрелами, доносившимися из комнаты художника, – сидя на кровати, он стрелял в паука, который плел паутину в углу комнаты. Алкоголизм и сифилис, которым он заразился от одной из проституток, подтачивали силы художника. Казалось, он сознательно губил себя и «намеренно «шел ко дну». Лечение в первоклассной психиатрической лечебнице, куда родные поместили художника после приступа белой горячки, лишь на время немного восстановило состояние его здоровья. Выйдя из клиники, Лотрек продолжал писать, работая упорно и старательно, но каждое произведение давалось ему с большим трудом.

Из последних работ живописца исчезли присущие его кисти

виртуозность, легкость и трепет. Тулуз-Лотреку становилось все хуже и хуже: он очень сильно похудел, почти оглох, все его тело постепенно сковывал паралич. Но, даже предчувствуя близкую смерть, этот необыкновенный человек находил в себе силы шутить. «Когда я умру, у меня будет нос Сирано!» – с грустной улыбкой говорил он друзьям.

Умер «некрасивый маленький гений» Анри де Тулуз-Лотрек совсем молодым, в 37 лет. Его художественное наследие, завоевавшее всемирное признание и оказавшее большое влияние на искусство, велико: около шестисот живописных работ, сотни литографий, тридцать один плакат, несколько гравюр и монотипий и тысячи рисунков и набросков. Принципом живописца было писать «жизнь без прикрас», и мастер остался верен ему до конца. Тулуз-Лотрек был «так резок, так правдив и беспощаден именно для того, чтобы как можно решительнее и убедительнее сказать, что никто в этом мире не имеет права никого вычеркивать из жизни».

УАЙЕТ ЭНДРЮ
(род. 12.05.1917 г.)

Известный американский живописец-реалист, портретист, пейзажист, большой мастер натюрморта.

Член Американской академии искусств и литературы (1955 г.), Французской академии изящных искусств (1974 г.), Британской Королевской академии (1980 г.), почетный член Академии художеств СССР (1978 г.).

«Не обязательно писать танки и орудия, чтобы напомнить о войне. Необходимо уметь передать ее в мертвом листе, упавшем с дерева осенью», – не раз повторял Эндрю Уайет, наверное, крупнейший, и уж точно самый своеобразный из ныне живущих американских живописцев. Зрители зачастую неординарно воспринимали его творчество. Нередко в нем видели только ностальгию по прошлому, не осознавая того, что обращение художника к вечным темам (таким, как противопоставление человека природе, бегство от общества, одиночество человека в мире) – это прием, призванный помочь как можно точнее проанализировать перемены, происшедшие в сегодняшней жизни американского народа.

Эндрю Уайет родился в небольшом местечке Чаддс-Форд,

штат Пенсильвания. Он был младшим ребенком Ньюэлла Конверса Уайета, известного книжного иллюстратора и живописца (кстати, четверо из пяти его детей стали художниками). Из-за слабого здоровья Эндрю провел в школе всего несколько месяцев, но этот недостаток, пожалуй, полностью восполнило замечательное домашнее образование. В семье Уайет царила творческая атмосфера, детей учили понимать и любить искусство, чувствовать его глубокую связь с народными истоками. Из студии отца, где Эндрю занимался вместе с его учениками, часто доносились слова: «Если вы рисуете наклонившегося человека – у вас должна заболеть спина». С огромной признательностью сын отзывался о своем строгом и мудром наставнике: «Он учил меня чувствовать скулы и глазные впадины».

Большое влияние на воспитание Эндрю оказала природа Пенсильвании. Она нянчила, лелеяла, баловала своего любимца, а мальчик отвечал ей взаимностью. Немного погодя природа превратилась в тот бездонный колодец, из которого будущий художник одну за другой черпал все новые и свежие темы для своих произведений.

Окончательно сформироваться Эндрю Уайету как личности помогло одиночество. Сам он объяснял это так: «Большую часть жизни я провел в одиночестве. Полагаю, мне повезло, я вырос в уединении. Я проводил много времени, удивляясь полям и холмам. Одиночество – идеальное существование для художника».

Руку юного таланта уже подчинила акварель, а сердце его все еще тосковало по вдохновительнице. Эндрю мечтал о сильной цельной натуре с твердым мужественным характером. Свой идеал он нашел в дочери соседа-фермера: Бетси отлично ездила на лошади, умела стрелять, легко управлялась со стадом буйволов. Она стала супругой Уайета и подарила ему двух сыновей, Джеймса и Николаса (старшему из них передалось призвание художника). Свою юную жену Эндрю изобразил на картине «Дочь Магги» (1966 г.): изящная женщина в квакерской шляпке, умная, добрая, и главное, волевая, именно такая, какой было под силу покорить возвышенную душу живописца.

В 1937 г. в галерее Макбет двадцатилетний Уайет вынес свои акварели на зрительский суд. Невероятно, но в течение одного дня все до единой картины были распроданы! Это был потрясающий успех молодого автора, вслед за которым к нему пришли популярность и слава. Но художник уже стремился к новым высотам. Он поставил перед собой цель овладеть техникой темперы, так как был уверен, что именно она научит его «хорошо

передать воздух внутри предмета».

Художественные поиски Эндрю были прерваны большим горем: в 1945 г. в автокатастрофе погиб его горячо любимый отец. Страданиям и мукам юноши не было предела. Боль грызла сердце, но вместе с ней в душе росло желание доказать, что труды его отца не пропали даром и он, Эндрю, способен воплотить в искусстве его мудрые советы. Эти внутренние терзания с необычайной силой выплеснулись в темперу «Зима» (1946 г.). Художник хотел запечатлеть место аварии, но нервы не позволили этого сделать и он изобразил противоположную от него сторону холма. Сбегающий по нему юноша – это сам Эндрю Уайет, который с мятущейся душой идет теперь на ощупь по жизни. Хотя впоследствии живописец и не написал ни одного портрета отца, но во многих полотнах отобразил свою неутешную скорбь по самому родному человеку. Так, например, картина «Далеко от Нидэма» полностью навеяна воспоминаниями об отце, который любил рассказывать о соснах, растущих неподалеку от их дома. Гигантский камень на холсте – это как бы память об ушедшем навеки.

В 40-е гг. Уайет был уже вполне сложившимся мастером. Он в равной степени владел основными живописными жанрами: пейзажем, портретом, натюрмортом. Но главные его работы были еще впереди. Лето 1947 г. Эндрю Уайет проводит на ферме в Кэшинге в штате Мэн. Именно здесь произошло то знакомство, которое обогатило творчество художника новыми темами, сюжетами, образами. Он встретил Альваро и Кристину Олсон, брата и сестру, живущих одиноко на ферме. И вскоре художник уже нигде не чувствовал себя таким нужным, как в их бревенчатом домике у моря. Этот старый, обветшалый, забытый Богом дом, тепло которому дарит лишь ветер, Эндрю Уайет описал в картине «Ветер с моря» (1947 г.). Судьба Кристины Олсон была горькой и непоправимой: еще в детстве она перенесла тяжелую болезнь и навсегда осталась парализованной. Сердце Уайета обливалось кровью, когда он видел, как женщина передвигалась ползком по земле. Но вместе с искренним сочувствием он восторгался той безграничной силой воли, какая таилась в этом беззащитном создании. Живописец преклонял колени перед стойкостью, выдержкой Кристины, ее беззаветным желанием жить и умением не сдаваться. «Она так много испытала, и она так сильна – для меня она правит как монархиня», – не переставал восхищаться Уайет. Кристина стала верной подругой художника, и он впервые ощутил, что такое настоящая преданность. С нее он написал свои непревзойденные темперы «Кристина Олсон» (1947 г.), «Мисс Олсон» (1952 г.)

«Анна Кристина» (1967 г.). Шедевром художника стало полотно «Мир Кристины» – одно из самых интересных и волнующих произведений современной американской живописи. Свою героиню Эндрю увидел с чердака дома ползущей по выжженному солнцем полю. Хрупкая фигурка женщины в розовом платье с вздувшимися от напряжения венами на руках казалась ракушкой, выброшенной на берег. Картина потрясла зрителей огромной нравственной силой героини и мастерством художника. Интересно, что она была приобретена Музеем современного искусства в Нью-Йорке за 2200 долларов и поначалу специалисты сомневались в необходимости этой закупки. Однако уже в 1963 г. музей за право репродуцирования этого произведения по просьбам зрителей получил сумму, в 22 раза превышающую эту стоимость.

Гармоничные, тонкие, одухотворенные полотна Эндрю Уайета нередко перерастают в философские притчи. Таковы портреты «Финн» (1969 г.), «Ногишик» (1972 г.); картины «Ее комната» (1963 г.), «Тонкий лед» (1969 г.). Созданные им в разные годы пейзажи («Парение», 1950 г.; «Речная бухта», 1958 г.; «Известковый берег», 1962 г.; «Сторона ветров», 1965 г.; «Вечер на ферме Кюрнеров», 1970; «Вблизи моря», 1971 г.; «Ночная тень», 1978 г.; «Осень», 1984 г.) свидетельствуют о том, что художник, говоря словами поэта У. Блейка, умеет «видеть мир в песчинке». Поэтому в микрокосме Чаддс-Форда и Кэшинга, представленного на его полотнах, можно увидеть вселенную. И глубоко заблуждались те, кто считали его провинциальным деревенским художником, почти безвыездно работающим в Пенсильвании. Сам живописец неоднократно разъяснял: «После путешествия вы никогда не возвращаетесь тем же, вы делаетесь более эрудированным, вы получаете больше знаний. Я могу потерять что-нибудь очень важное для моей работы – может быть, наивность». Благодаря этой наивности, свежести восприятия мира и искренности художника его произведения современнее любых других, выполненных в духе новомодных течений. «Мне кажется, сегодня абстракционисты консервативны, а я – модернист», – заявляет Эндрю Уайет и продолжает прокладывать свой нелегкий реалистический путь в американском искусстве.

УИСТЛЕР ДЖЕЙМС (род. 10.07.1834 г. – ум. 17.07.1903 г.)

Выдающийся американский художник и график, большой мастер портретной и пейзажной живописи.

Президент Общества английских художников (с 1886 г).

Обладатель премии Бодлера за серию офортов «Темза» (1880 г.).

При жизни Джеймса Уистлера большинство критиков называли его творчество «только претензией на искусство». А после смерти художника коллекционеры не жалели золотых, чтобы приобрести его картины. О язвительном красноречии, остроумии и чудачествах этого человека слагали легенды. На протяжении всей жизни Уистлера ходили слухи о том, что он превращал закадычных друзей в заклятых врагов, а их верных жен – в своих любовниц, обогащался за счет продажи оружия контрабандистам. Достоверность этих фактов и сегодня не получила достаточных подтверждений. Зато огромный талант художника теперь ни у кого не вызывает сомнений. Сам же Уистлер всегда был убежден в собственной гениальности. И эта

убежденность позволила ему пережить тяжелый период непризнания его искусства и достойно принять иступленное поклонение, пришедшее под конец жизни.

Джеймс Уистлер родился в Америке, в городке Лоуэлле, штат Массачусетс. Его отец Джордж Уистлер, видный военный инженер, в 1842 г. получил от представителя администрации русского императора Николая I приглашение участвовать в строительстве железной дороги Петербург – Москва. Недолго раздумывая над таким солидным предложением, уже в следующем году Джордж со всей семьей (жена, два сына и дочь) отправился в Россию.

В Петербурге чета Уистлер снимала хороший дом и, как все состоятельные люди, выезжала в свет, стремилась дать своим детям приличное воспитание и образование. Джимми, еще в Америке проявивший способности к рисованию, был отдан в Академию художеств. Мать будущего живописца вспоминала о том, как мальчик, принятый сразу в третий класс, боялся, что не будет первым учеником, и брал частные уроки у своего соученика-офицера. Но опасения Джимми были напрасными: уже в 1847 г. он был отмечен как один из лучших учеников «по заслугам».

Первый свой портрет – «тети Кати» – Уистлер сделал карандашом в 1844 г. Свою модель – полную женщину – он нарядил в модный головной убор, наподобие тех, какие носили барыни на картине П. Федотова «Следствие кончины Фидельки» (есть все основания считать, что именно П. Федотов и был тем офицером, который занимался с юным Уистлером).

Но вскоре учеба была прервана: Джимми заболел ревматической лихорадкой, которая на три месяца уложила его в постель. Единственной отдушиной для него оставалось рисование. И чтобы как-то развлечь ребенка, ему принесли книгу с юмористическими гравюрами Уильяма Хогарта. Джеймс пришел в настоящий восторг от его творчества. Теперь он ни чуточки не злился на болезнь и говорил, что «если бы не она, я даже не знал бы о существовании этого замечательного художника».

Пока семья благополучно жила в столице, на Галерной, ее кормилец вместе с русскими рабочими пропадал среди бесконечных болот, холода и лихорадки. Неблагоприятные условия жизни сказались на здоровье Джорджа Уистлера. В 1849 г. он заболел холерой и умер. Убитая горем супруга отвергла предложение благосклонного императора определить сыновей, Джимми и Вилли, на казенный счет в Пажеский корпус. В этом же году она вернулась с детьми в Америку.

Желая обеспеченного будущего для Джеймса, мать настояла,

чтобы он поступил в Военно-инженерную академию в Вест-Пойнте, которую некогда закончил его отец. Сын повиновался, но учение нисколько не занимало его, разве что ему пришлось по душе изготовление военных и геодезических карт методом гравирования. Когда Джеймс достиг совершеннолетия, он был уже на последнем курсе, но безоговорочно решил все-таки оставить Академию и всецело отдаться живописи.

Заполучив долгожданную свободу и кое-какие сбережения покойного отца, юноша в 1855 г. поспешил в Париж, который уже давно манил его к себе. Отлично зная французский язык, он легко и быстро включился в бурную жизнь здешней интеллигентной молодежи. Джеймс поступил в студию Шарля Глейра, начал копировать картины старых мастеров в Лувре. Его любимым местом в Париже стала пивная Отфёй, где молодые художники внимали наставлениям Гюстава Курбе. Здесь он подружился с Легро, Бодлером, Малларме. В этом тесном кругу друзей Уистлера запечатлел Фантен-Латур в картине «Апофеоз Делакруа». А писатель Ж. Дюморье в своей книге «Трильби» описал раскованное и впечатляющее поведение юного франта, в котором еще не было и намека на будущего серьезного живописца.

В Париже Уистлер создал свои ранние гравюры «Двенадцать офортов с натуры» (1858 г.) и первое крупное полотно «За роялем» (1859 г.). А в 1863 г. во французском «Салоне отверженных» рядом с картиной Эдуарда Мане «Завтрак на траве» красовалась его «Белая девушка» (1861 г.). Однако работа вызвала ожесточенную критику. Написанная Уистлером в импрессионистской манере рыжеволосая ирландка в белоснежном платье совершенно не соответствовала требованиям академизма: в ней не было «гладкописи», тщательного выписывания деталей и должного морализаторства.

Импрессионистские поиски Уистлера не встречали понимания так же, как и отразившееся в его искусстве тех лет увлечение японской живописью. Оно проявилось в ряде картин художника («Золотая ширма», «Принцесса фарфорового царства», «Балкон») и в его росписи «Комнаты Павлинов» («Павлиньей гостиной») в особняке миллионера Фредерика Лейланда. В этих работах живописец жертвовал пластикой, объемом, в некотором смысле даже правдой ради тонкого цвета, изнеженного оттенка, утонченного вкуса. Такое стремление к изяществу послужило поводом к тому, что творчество Джеймса Уистлера называли «декоративным импрессионизмом».

В начале 60-х гг. художник покинул Францию и поселился в Лондоне, где жила его старшая сестра. Здесь он подружился с

Данте Габриелем Россети, Бёрн-Джонсом и другими художниками-прерафаэлитами. В Англии сердце живописца сразу же покорила могучая и загадочная Темза. Великолепие этой реки Уистлер воспел в целой серии офортов, которую так и назвал «Темза». Такие пейзажи, как «Темза у Бэттерси», получились не только красивыми по колориту, но и очень откровенными, смелыми, поскольку передавали не просто природу, а впечатления художника.

Уистлер не думал о сюжетах и потому сразу же отказался от жанровой живописи. Передавая в своих картинах собственные чувства и впечатления, он создавал своеобразные музыкальные произведения в живописи. Это нашло отражение даже в их названиях: ноктюрн, симфония, аранжировка. По его словам, он старался изобразить действительность в тот таинственный час, «когда вечерний туман окутает речные берега поэзией, как вуалью, и убогие строения теряются в сумеречном небе, высокие трубы претворяются в колокольни, а склады – в дворцы; когда весь город плывет меж небом и землею, перед нами открывается волшебная страна, а природа на этот раз поет, не фальшивя, поет свою удивительную песню только для одного художника…» Под звуки этой песни Джеймс Уистлер создавал свои произведения в одном цветовом и музыкальном ключе. Когда у художника спрашивали, каков сюжет «Ноктюрна в синем и серебряном», он отвечал: «Впечатление от лунного света на реке близ старого моста Бэттерси». Живописец не раз упоминал, что «развивающийся конец драпировки, волна, облако – все это длится одно мгновение и исчезает навсегда». Впечатление же от них являлось для Уистлера длительным процессом. Умение воплотить его на холсте он считал высшим мастерством. Именно его он показал в блестящей серии офортов «Темза». Она заслужила похвалу окружающих, а ее автор получил премию Бодлера.

Несмотря на то что Уистлер являлся прекрасным пейзажистом, его отношение к природе было очень сложным и своеобразным. Он постоянно требовал от нее полного соответствия своему душевному состоянию. А. Дж. Ревалд писал по этому поводу: «Уистлер не понял, что природа тоже требовала упорной «тренировки» от тех, кто стремился приблизиться к ней. Отвернувшись от природы, игнорируя заветы Курбе, Уистлер с той поры лишил себя возможности проникать в сущность явлений и удовлетворился декоративными эффектами. Вместо того чтобы приобрести знания, он, наоборот, увлекался внешней ловкостью, которая препятствовала какому бы то ни было прогрессу. Именно отсутствие контакта с природой помогло развитию его

виртуозности и способствовало тому, что он ставил вкус выше подлинной творческой силы».

Когда живописец «отказался» от природы, в его творчестве начали преобладать фантазия и экзотика. На полотнах появилась боязнь прозаического мира: Уистлер был убежден, что художнику доступно только прекрасное.

1870 г. открыл в Уистлере прекрасного портретиста. В это время он создал самое выдающееся свое произведение «Портрет матери» (1871 г.), или, как он его еще называл, «Аранжировка в серых и черных тонах»: худая, чопорно одетая старушка сидит в профиль к зрителю, ее уставшие ноги спокойно отдыхают на скамеечке, а строгое лицо говорит о глубокой задумчивости. Эта работа потребовала от художника огромного труда, ей предшествовало 70 сеансов. Несмотря на то что картина писалась в Англии, она несла в себе лучшие традиции американской реалистической школы. И это не случайно, ведь творчество Джеймса Уистлера, где бы он ни находился, своими корнями уходило в американское искусство и всегда носило, может быть, незаметный на первый взгляд, национальный характер. Вслед за «Портретом матери» последовали не менее восхитительные «Портрет Карлейля» (1872 г.) и «Портрет мисс Александер» (1873 г.).

В 1877 г. десять работ Д. Уистлера были приняты для показа на Гросвенорской выставке в Лондоне. Среди них было полотно «Ноктюрн. Падающие огни», принесшее впоследствии автору огромную славу. Не оценивший тогда его Джон Рёскин, известный теоретик искусства и критик, увидел в нем только «мазки краски, непонятно разбросанные по полотну» и пренебрежительно отозвался об авторе: «Я никогда не предполагал увидеть, как некий тщеславец осмелится запросить двести гиней за то, что он брызнул краской из горшка в лицо публике».

Оскорбленный Уистлер подал на критика в суд за клевету. Но когда художник сказал судьям о том, что писал данную картину два дня, они пришли в негодование. Им было невдомек, что скорость, моментальность исполнения, когда пойман миг творческого вдохновения, удачи, наконец, счастья, являлись для Уистлера тем совершенством, к которому он шел всю жизнь.

Хотя суд в конечном итоге закончился в пользу истца, решение его оказалось просто смехотворным: вместо запрошенной тысячи фунтов стерлингов художник получил… четверть пенса. К тому же судебные издержки вовсе опустошили его карман. Чтобы расплатиться с судом и домовладельцем, Уистлеру пришлось продать свою любимую коллекцию предметов восточного искусства. Его собственные картины были

конфискованы. Трудное материальное положение художника усугубилось рождением дочери. Хотя Уистлер никогда не был любящим отцом, чаще всего отказывался от любивших его женщин и от совместных детей, не проявить заботу о первом ребенке он не мог. От полного разорения и краха Уистлера спасла поездка в Венецию, где он исполнил ряд превосходных офортов и пастелей, которые были оценены надлежащим образом.

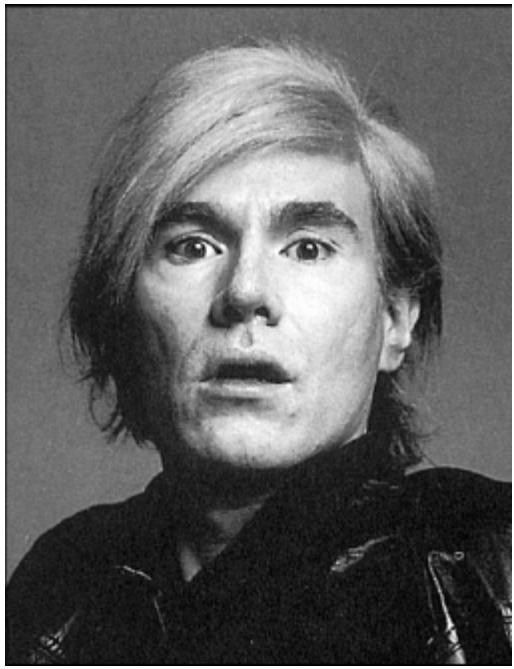
Но несправедливый судебный процесс навеки остался в памяти живописца. О нем он рассказал в своей книге «Тонкое искусство наживать себе врагов» (1880 г.). Кстати, в этом издании Уистлер выступил и как мастер литографии. Свой текст, подобно офорту, он оформил большими полями, тщательно продумал композицию каждой страницы, придумал монограмму мотылька с хвостом скорпиона и украсил ею самые несуразные цитаты.

Официальное признание пришло к Джеймсу Уистлеру поздно, за несколько лет до смерти: в 1891 г. непревзойденный «Портрет матери» приобрел Лувр, а сумма, предложенная за «Падающие огни», в четыре раза превзошла ту, которую художник запросил на злосчастной выставке. Еще одно замечательное произведение живописца – «Портрет Карлейля», отвергнутое в 1882 г. Национальной галереей Лондона с насмешливой репликой «И это называется искусством?», заняло свое место в престижном музее Глазго. В конце XIX в. работы Уистлера успешно участвовали в выставках во Франции, Германии, Бельгии и США. Однако художник по-прежнему не мог похвастаться большими деньгами. Последние 10 лет его содержал «ливерпульский Медичи», меценат Фредерик Лейланд, в благодарность за то, что живописец согласился стать дизайнером его лондонского особняка.

Тем не менее художник совершил несколько поездок за границу. Благодаря мировой известности, которую к тому времени получило его искусство, он был избран президентом Общества английских художников, преподавал в парижской «Академии Кармен». Среди талантливых учеников Уистлера была и русская художница А. П. Остроумова-Лебедева.

Джеймс Уистлер умер в 1903 г. и похоронен на Чизвикском кладбище, неподалеку от могилы Уильяма Хогарта, творчество которого он полюбил еще в далекой России. Всю жизнь живописец считал, что именно эта страна была матерью его таланта.

УОРХОЛ ЭНДИ (род. 06.08.1928 г. – ум. 22.04.1987 г.)



Настоящее имя – Анджей Вархола.

Известный американский живописец, представитель поп-арта, мастер механической аппликации.

«Художник – это человек, создающий то, в чем у людей нет необходимости, но по какой-то причине, как он считает, это следует им дать», – считал прославленный представитель американского поп-арта Энди Уорхол. Он искренне мечтал, чтобы, как и он, «минут на пятнадцать каждый человек в мире стал знаменитым» и верил, что «успех в бизнесе – самый интересный вид искусства». Об этой странной, внезапно вспыхнувшей на небосводе американского искусства звезде искусствовед Джон Рассел очень точно сказал: «Он все переворачивал с ног на голову и выворачивал наизнанку, и это у него получалось. По его картинам не скажешь, что они нарисованы рукой человека».

Настоящее имя Энди Уорхола – Анджей Вархола. Он родился в Форест-Сити (Питтсбурге), штат Пенсильвания, США. Его

родители эмигрировали сюда из Чехословакии. Отец работал на угольных шахтах, но, к сожалению, ушел из жизни, когда Анджей не достиг еще и совершеннолетия. Семнадцатилетний юноша поступил в Технологический институт Карнеги и по истечении четырех лет учебы, сверкая дипломом художника-дизайнера, отправился покорять огромный Нью-Йорк.

Новое место жительства, с которого молодой человек хотел начать чистую страницу жизни, ознаменовалось и новым именем: Анджей Вархола превратился в легендарного Энди Уорхола. Конечно, успех, признание и слава пришли к нему только со временем, но их неизбежность была с точностью запланирована, спровоцирована, чуть ли не подделана гениальным Энди. А первым шагом к блистательной карьере стала не столь уж головокружительная работа в журналах «Вог» и «Глэмор», где еще никому не известный художник делал рекламные рисунки для престижных фирм-изготовителей шикарной обуви. Он никогда не создавал крикливой рекламы, а, напротив, старался придать ей тонкое изящество. Наряду с такой работой Энди занимался оформлением витрин магазинов «Тиффани и К°» и «Бонвит Теллер». Это помогло ему приблизиться к тайнам привередливой моды, познать законы постоянно меняющегося стиля, чем он впоследствии и воспользовался при сотворении своего скандального имиджа.

Довольно солидные заработки позволили Уорхолу приобрести дом в центре Манхэттена. Однако свой доход он предпочел вложить не в дело, а в людей, деятелей искусства, которые вращались в мире шоу-бизнеса. Именно для них он не жалел денег, удовлетворял любые их капризы: от фешенебельных ресторанов до чудеснейших уик-эндов. Энди переквалифицировался в любезнейшего, но вместе с тем хитрого мецената. Он никогда не расставался с диктофоном, о существовании которого мало кто из его приятелей подозревал. Анекдоты и сплетни о жизни знаменитостей политики, бизнеса и культуры, записанные художником, легли в основу «Журнала интервью Энди Уорхола» и его книги «Экспозиция Энди Уорхола», где фигурируют более пятисот популярных личностей.

В 1960 г. Уорхол решил заняться живописью. Он попробовал нарисовать серию картинок на основе комиксов «Супермен» и «Утенок Трейси», однако большого успеха она не получила. Художник долго размышлял над тем, какие образы преподнести зрителям в своих картинах. И, наконец, выбрал самое приемлемое для душ миллионов американцев – деньги. С помощью проектора Энди стал переносить на холст изображение денежных знаков, льготных зеленых талонов, марок авиапочты, а также пакетиков

супов «Кэмпбелл». Последние принесли ему невообразимую известность и бешеную популярность. Появление рисунков для консервированных супов на выставке в Лос-Анджелесе стало настоящей сенсацией. Искусствовед Роберт Хьюз писал позднее: «…но подлинным в Уорхоле остается то, что уровень производства супа в консервной банке он поднял до уровня создания картин, придав им характер массового производства». Все чаще на картинах художника помещались бутылки из-под натуральных соков и томатного соуса. На вопрос, почему кока-кола остается обожаемой героиней его полотен, Энди ответил: «Потому что ее пьют все – и президент страны, и Лиз Тейлор, и нищий, который знает, что его кока-кола не хуже, чем у президента». Постепенно поп-артист Энди Уорхол возвел предметы широкого потребления на пьедестал почета, а привычные вещи обратил, как ни странно, в иконы.

Слияние фотографии с живописью было естественным в искусстве поп-арта. Уорхолу хотелось чего-то нового. Поэтому он сначала освоил технику шелкографии, а потом пришел к механической аппликации с помощью трафарета. Художник принялся раскрашивать газетные фото, например, с изображением автокатастроф, самоубийств, пожаров, впоследствии появилась целая серия «Электрический стул». Произведения с применением техники трафарета были показаны в нью-йоркской «Стейбл-Гэллери» в 1962 г. и имели безоговорочный успех.

Уорхол организовал новую мастерскую. Она была вся выложена алюминием и именовалась «фабрикой». Здесь неповторимый Энди творил в окружении ассистентов. Их общими усилиями созданы такие серии, как «Цветы» (1964 г.) и «Обои с коровами» (1966 г.). В это же время Уорхол обнаружил в себе талант режиссера и снял на «фабрике» более ста андеграундных фильмов. «Я начал делать мои фильмы с одним актером. В течение нескольких часов он курил, сидел, ел, спал. *Я* это делал, потому что понял, что зрители ходят в кино главным образом для того, чтобы увидеть своего любимого актера. Вот я и дал им эту возможность», – пояснял суть своей кинопродукции Энди. Слава Уорхола достигла огромных размеров, когда он превратил голого подростка, Малыша Джо (Джозефа Анджело Д'Аллессандро), в суперзвезду. Фильмы с его участием – «Плоть», «Мусор», «Жара» (1968–1972 гг.) произвели революцию во взглядах американцев на отношения между мужским и женским полом. Актер рассказывал журналистам о необыкновенности своего руководителя: «Я проработал для него семь лет, но за это время мы перекинулись друг с другом лишь несколькими фразами типа

«Доброе утро!», «Спокойной ночи!», «Спасибо, Энди!». Я не припоминаю ни одного связного разговора с Энди. Зато мой брат, Боб, пять лет проработал личным шофером Уорхола, возил его повсюду, и тот говорил обо всем, что есть под солнцем. Я даже не мог поверить, что Энди способен произнести столько слов! Даже заказывая еду в ресторане, он чаще всего просто тыкал пальцем в меню».

Следующим этапом в творчестве Уорхола стал портрет. С помощью этого жанра он еще больше приобщился к миру знаменитостей. Благодаря портретам Элизабет Тейлор, Мерилин Монро, Жаклин Кеннеди, Элвиса Пресли, Майкла Джексона, Мика Джеггера художник достиг апогея известности. У «фабрики» Уорхола собирались толпы народа, сливки общества толкались в очереди, чтобы заказать свой портрет или портрет кумира, а иногда чтобы просто лицезреть самого Энди – звездную личность в причудливом парике. Художник непрестанно находился в центре внимания, а среди его поклонников нередко встречались геи в обтягивающих джинсах и трансвеститы. Но о подлинной жизни экстравагантного Уорхола, или «сладкого Энди», как называли его за любовь к ананасовым и грушевым сокам, знали немногие. «Уорхол был человеком-загадкой, – писал Пол Расселл. – Тихий, скромный, он не скрывал своей сексуальной ориентации, хотя и признавал, что предпочитает участию наблюдение или чтение о сексе: «Любовные фантазии гораздо лучше любви плотской, – утверждал он. – Никогда не заниматься этим – очень увлекательное занятие». Он любил окружать себя толпой шумных почитателей, однако всегда производил впечатление человека одинокого… Свой внутренний мир он скрывал за тщательно возведенным фасадом, таким же студийно безликим и демонстративно банальным, как и его искусство».

Скандальность и шумиха вокруг имени Уорхола стали еще громче после покушения на его жизнь в 1968 г. Критики авангарда считали, что это происшествие спровоцировало творческий кризис художника. Сам же он признавался: «После выстрела я как во сне. Ничего не понимаю. Не пойму, жив я или умер».

Знаменитый поп-артист скончался в 1987 г. в Медицинском центре Корнуэлл на Манхэттене после несложной операции по удалению желчного пузыря.

В своей книге «Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот)» художник провозгласил жизненный принцип: «Не принимай ничего близко к сердцу, живи легко», которому и следовал всю жизнь.

УТРИЛЛО МОРИС
(род. 26.12.1883 г. – ум. 5.11.1955 г.)

Известный французский художник, мастер городского пейзажа, график, театральный декоратор, поэт.

Академик Франции.

Обладатель почетных наград: ордена Почетного легиона, золотой медали Признательности города Парижа.

Наш мир словно не создан для безоблачных творческих судеб. К славе в искусстве идут через боль непонимания, горестные падения, часто через презрение и насмешки. Биография Мориса Утрилло поражает контрастами, обилием страданий, скандалов, но, к счастью, и прижизненным признанием его таланта.

У прелестной шестнадцатилетней натурщицы Мари-Клементины (Сюзанны) Валадон родился сын. Без обряда крещения мальчонку назвали Морисом и записали в мэрии Парижа под фамилией матери. Его отцом мог быть прескверный художник и жуткий пьяница Буасси, а может, и кто-то другой, ибо Мари не отличалась строгостью нравов и к тому же была прехорошенькой. Она позировала Пюви де Шаванну, Дега и Тулуз-Лотреку. Это с нее Ренуар писал «Танец в городе», «Танец в

деревне» (обе в 1883 г.) и «Косу» (1885 г.). Постепенно и сама Валадон пристрастилась к рисованию и, используя природный дар, серьезно занялась живописью. Мари не могла воспитывать сына, ей надо было содержать семью. За Морисом вначале присматривала бабушка, а затем его отдали в пансион Лафиссиль. Мальчик рос замкнутым, малообщительным, был подвержен внезапным и неукротимым вспышкам дурного настроения и агрессивности.

Материальное положение семьи улучшилось после удачного брака Валадон с процветающим коммерсантом Полем Муссифсом. И хотя он не усыновил Мориса, но благодаря ему тот учился в престижном коллеже Роллена. Свою фамилию мальчик получил в 1891 г. от друга семьи, испанского архитектора, художника, журналиста и критика Мигеля Утрилло. Тронутый желанием матери дать сыну другую фамилию, он сам отправился в мэрию и зарегистрировал ребенка на свое имя. «…Но никогда этот человек ничего для меня не делал», – вспоминал впоследствии Морис. Он боготворил мать, хотя теперь ей опять некогда было заниматься сыном – у нее был муж и живопись. Предоставленный после занятий самому себе, юноша шатался по Парижу, тратил карманные деньги и очень быстро пристрастился к вину. Валадон долго ничего не замечала, пока в коллеже не начались скандалы, которые затем продолжались и на службе в Земельном кредите. Два года непробудного пьянства завершились для Мориса больницей св. Анны. Сколько их еще будет, этих клиник, а пока был стыд и чистосердечное раскаяние, что он так мучает своих близких.

После лечения мать, по совету доктора Эттинже, в 1903 г. уговорила сына писать маслом. Морис не мог ей отказать. Как неприкаянный, бродил он с мольбертом в пригородах Монманьи, Пьерфитта, Бьютт-Пэнсона, неустанно рисуя с натуры и самостоятельно постигая тайны живописи. Выбранный мотив Морис рисовал без эскизов на холсте или картоне, с исключительной точностью нанося углем контуры строений, сильным мазком втирал краски и ножом разделял их цвета. За первый год он создал около 150 картин, на которых изображен тихий провинциальный край. Рощицы, виноградники вдоль дороги, заборы и почти деревенские домики. Морис очаровывался окружающим его совершенством форм и твердо решил достичь его в своих картинах.

Спустя год доктор разрешил ему вернуться в Париж. Только что выздоровевший Морис вернулся на свой любимый Монмартр (Холм) и к запретному удовольствию – вину. Рано утром он спешил к Сене, чтобы написать очередной вид. Прохожие часто

видели на улицах Холма и набережной высокого темноволосого юношу с красивыми белыми руками, побывавшего уже в стольких переделках и тем не менее оставшегося ребенком. «Он такой ласковый, такой открытый», – говорил о нем его современник г-н Кокио. Над его робостью посмеивались, а чаще издевались. Морис все терпеливо сносил. Но, обменяв картину на вино, в пьяном угаре он становился неистовым, все крушил и ломал. Его жестоко избивали, забирали в участок. Испытывая угрызения совести и постоянную боль, он вновь рисовал и опять скандалил. Вспоминая все обиды, Морис разгонял художников на Монмартре, считая его своей собственностью.

В Париже Утрилло ютился то у друзей, то у торговцев картинами. Но они были бессильны удержать его от очередного дебоша. Только мать могла привести его в чувство, но она приходила на помощь, когда события достигали критической точки. Валадон оставила состоятельного мужа и вышла замуж за друга Мориса, молодого, но бедного художника А. Уттера. Он один в их новой семье обладал коммерческим чутьем, но никаких средств не хватало на постоянное лечение Утрилло. Жизнь Мориса превратилась в круговорот: запой – скандал – лечение – живопись. Его запирали то в клинике, то в доме, ставили решетки на окна, приставляли санитара. Так продолжалось долгие годы.

На первых порах картины Утрилло не воспринимали серьезно. В своих ранних работах он сходен с Сислеем и Писсарро в трепетности чувств и лиризме, почти не свойственном импрессионистам. Картины первого периода творчества (1903–1910 гг.) написаны мелким мазком («Канал Сен-Дени», «Сад в Монманьи», «Церковь в Вильтанёзе», «Сена в Париже»). В них ярко проступил интерес начинающего художника к передаче предметного мира, а не световоздушной среды. Его привлекают не рефлексы взаимодействия света и цвета, а густое пастозное письмо, близкое к технике Добиньи и Курбе. Почти все пространство картины занимают строения, навевая чувство отрешенности и тоски. Такова и «Базилика Сен-Дени» (1908 г.). Свинцовое небо, набухшее темными давящими облаками. Оно пропускает на землю мутный, «дремлющий свет». А на его фоне – квадратная башня базилики, занимающая половину холста. Потемневшие камни кажутся покрытыми мхом, слепые темные окна и провалы порталов, колокольня, пересекающая все небо и уходящая за обрез картины… Все молчаливо и печально.

Постепенно дробный мазок и общий темноватый фон сменяются более обобщенной светлой манерой, названной критикой «белым периодом» (1910–1915 гг.). По всей видимости, это связано не только с художественными поисками, но и с тем,

что с 1909 г. Морис практически перестает писать на натуре, находясь под больничным или домашним надзором. В композициях доминируют белые плоскости стен, изгородей и домов, лестницы, тупики и длинные улицы. Для передачи фактуры и подлинности впечатлений художник использовал гипс, мох, песок, яичную скорлупу и клей.

Утрилло писал свой Париж и Монмартр с фотографий и открыток с таким поразительным реализмом, что на оштукатуренных стенах была видна каждая трещинка, выразительно проступала фактура камня и черепицы. Позже его произведения назовут «поэтическим реализмом». А пока Валадон как львица бросалась на защиту Мориса: «Мой сын создает с помощью открыток шедевры, картины же многих художников не более чем открытки». Самого Утрилло совсем не интересовало, что о нем думают другие. В живописи было его выздоровление. Но стоило матери ослабить внимание к сыну, он вырывался на свободу, и великолепные картины перекочевывали в руки консьержек, полицейских, владельцев кабаре и лавочек.

Долгое время счастливые обладатели картин Утрилло не понимали их подлинной цены. Его работы не привлекли внимание ни в Салонах 1909 г. и 1912 г., ни на первой персональной выставке 1913 г. Сенсационной стала распродажа картин Утрилло из коллекции О. Мирбо в 1919 г. Наконец Париж начал признавать талант художника. Известность Мориса росла с каждым днем. Но решающей стала совместная выставка Утрилло и Валадон. В статье А. Табарана было отмечено: «Морис Утрилло родился художником. Он творит так же естественно, как плодоносит вишневое дерево… Его искусство волнующее, интересное и очень индивидуальное. Этот художник отмечен божьим даром». В его немного однообразных городских пейзажах была трепетность, пустынность и лиричность, которой до этого не замечали в Париже. По тихим улочкам на полотнах Утрилло хотелось пройтись легким шагом, чтобы не потревожить светлую печальную гармонию. А по крутым ступеням «Тупика Коттен» (1911 г.) можно было подняться между белыми стенами домов к самому небу. Художник создал «образ Парижа, как вместилище чьей-то души». Томительно-тревожное чувство в его картинах удивительно сочеталось с уравновешенной цветовой гаммой.

Выставки с работами Утрилло открывались одна за другой в Париже, Лионе, Манхейме, Брюсселе. Его картины были представлены на экспозиции «Пятьдесят лет французской живописи». На двух больших распродажах 1925 г. коллекционеры соревновались в своей щедрости: «Бульвар де ла Шанель» – 24000 франков; «Пейзаж предместья» – 32000 франков; «Церковь Сен-

Северен» – 50000 франков. Картины уходили нарасхват. Критики пели дифирамбы: сложное понимание цвета, восхитительная фактура, великолепная изысканность, наивная детская непосредственность, гений…

Но самому гению было не до похвал. После очередного кризиса близкие опасались за его здоровье. Однако мыслил Утрилло, как всегда, трезво и добровольно соглашался на очередной курс лечения. Его рассудок не был разрушен алкоголем. В работах Мориса не было ничего, что должен объяснять психиатр. Его взгляды и суждения поражают логичностью. «В каждом произведении искусства человеческое чувство должно явить себя прежде

любой эстетической системы или живописного метода», – писал Утрилло Ф. Каро.

Художники первыми признали феномен Утрилло, увидели в нем экспериментатора. «Он не дал себя увлечь ни одному течению. Он ничего не делал специально, но оказался в авангарде, ибо к нему принадлежит тот, кто сам об этом не знает и не утруждает себя тем, чтобы оглядываться и проверять, идут ли за ним», – говорил о нем Р. Клер. «Ангел живописи» был художником-одиночкой, который не имел ни учителей, ни последователей.

Все поставленные перед собой живописные задачи Утрилло решал сам, «следуя инстинкту». Чистоту «белого периода» сменили светлые, яркие и даже резкие краски. Живопись приобрела остроту и терпкость. На ранее пустынных улочках стали появляться персонажи. «Но чем больше они вдали, тем больше мне нравится», – говорил художник. Иногда улицы и небольшие площади заполнялись фигурами женщин с большими бедрами, которые напоминали ему «наседок» («Праздничный день», 1922 г.). Но Утрилло всегда оставался верен одной теме. Он был живописцем старого Парижа и «уходящего Монмартра», бесчисленных соборов, церквушек, кабаре, мельниц, домов («Парижская улица», 1914 г.; «Белый дом», 1912 г.; «Церковь в Сент-Илере», 1911 г.; «Церковь Сен-Северин», 1913 г.; «Нотр-Дам», 1913 г.; «Церковь в Блеви», 1920 г.; «Кабаре «Лапэн ажиль», 1930 г.; «Монмартр под снегом», 1947 г.; «Весна на Монмартре», «Дом Жанны д'Арк», обе в 1935 г.). Он любил свой Париж с детской преданностью ребенка. Однажды Утрилло спросили, что бы он взял с собой, навсегда покидая любимый город. «Кусочек штукатурки, – ответил художник. – Его можно держать в руке, смотреть и думать».

Как мало ему было нужно для счастья: Париж, живопись, мама. Когда Валадон поняла, что жизнь ее приближается к концу,

она со свойственной ей решительностью задумала женить своего сорокавосьмилетнего ребенка. Материнское сердце безошибочно выбрало подходящую кандидатуру – вдову друга семьи и мецената, Люси Пауэлс (сценический, литературный и художественный псевдоним Люси Валор). Это была жизнерадостная, восторженная, практичная и деятельная женщина. После венчания в 1935 г. она взяла на себя трудную задачу сохранить душевный мир Мориса. Люси окружила его заботой и почитанием, стала надежной опорой этого взрослого ребенка. За 20 лет супружеской жизни у Утрилло не было ни одного нервного срыва. Он посвящал ей стихи и боготворил так же, как раньше мать. Они вместе занимались живописью, читали, музицировали, совершали многочасовые прогулки на автомобилях, ездили на курорты. Огражденный от всех невзгод внимательной женой, Морис стал чаще появляться в обществе, и все убедились, что это не изгой, а тонкий и ранимый человек.

Люси Валор спасла Утрилло для живописи, победив дьявола, искушавшего его. Жизнь художника проходила мирно и спокойно даже в годы войны. Одним из самых значительных достижений последних лет стала их совместная работа над созданием больших панно для зала Комиссии изящных искусств (3,5 * 2 м). Одно из них изображает весенний Монмартр, а другое – Эйфелеву башню на фоне городского зимнего пейзажа. Работа была не окончена. После непродолжительной болезни 5 ноября 1955 г. Морис Утрилло скончался в курортном городе Дакс и был похоронен в Париже на кладбище Сен-Венсан.

Нет слов лучше, чем те, что были сказаны Жаном Кокто в память о художнике: «…Выжать из себя душу, как краску из тюбика, и вложить ее в картину, на которой точно срисованная с натуры улочка преображается настолько, что мы видим в ней его самого, Утрилло, – он уходит от нас в вечность этими улочками Монмартра, им заново созданными».

ФАЛЬК РОБЕРТ (РОМАН) РАФАИЛОВИЧ (род. 27.10.1886 г. – ум. 1.10.1958 г.)

Известный русский живописец, график и театральный художник.

Профессор живописи Высшей художественной школы (1918–1928 гг.).

Существует мнение, что талант – это не просто тяжкое бремя, а наказание, и трудность одаренного человека не в том, что он выбрал профессию, а в том, что он не мог ее не выбрать. Именно таким человеком был Фальк, в облике, творчестве, нравственных устоях личности которого воплотились лучшие, традиционные качества старой русской интеллигенции. Тепло вспоминая о нем, художница Т. Сельвинская писала: «Удивительна была его жизнь – без суеты, без зависти, без позы, истинная жизнь художника».

Роберт был первенцем в семье присяжного поверенного Р. А. Фалька и его супруги Марии Борисовны, людей образованных и довольно обеспеченных. Через год родился второй сын, Владимир, а Эммануил, «маленький», любимец матери – только через 12 лет. Родители говорили по-немецки, так как дедушка

был родом из Курляндии (ныне Латвия), и дети ходили в Петер-Паульшуле, Петропавловское реальное училище, с преподаванием на немецком языке и дававшее довольно неплохие знания.

Рисовать Роберт любил с самого раннего детства и даже вел своеобразный рисовальный «дневник», куда заносил все впечатления дня в картинках. В доме Фальков жила кухарка, которую мальчик очень любил и которой, по его словам, был обязан первыми эстетическими впечатлениями: его острый восторг вызывало ситцевое стеганое одеяло, сшитое из разноцветных лоскутков. Здесь же будущий художник познакомился с первой коллекцией живописи: на внутренней стороне кухаркиного сундучка были наклеены пестрые лубочные картинки, обертки от мыла, рекламные этикетки. Фальк мог рассматривать их часами, столь красивыми и привлекательными они ему казались. Много лет спустя, оглядываясь на прошедшую жизнь, Роберт Рафаилович скажет о своем раннем творчестве: «Я любил яркие, контрастные сочетания, обобщенные выразительные контуры, даже подчеркивал их темной краской. Теперь мне кажется, что я изживал в то время мои детские впечатления от сундучка и одеяла кухарки…»

Примерно в одиннадцатилетнем возрасте Роберт увлекся музыкой, и желание рисовать отступило на второй план. По окончании реального училища он готовился поступать в консерваторию, но летом 1903 г. получил в подарок масляные краски и страсть к живописи вернулась с удвоенной силой. Целые дни он проводил со своим этюдником на природе, стараясь передать все подробности полюбившегося пейзажа. Наверное, это был единственный счастливый период, когда художник был вполне доволен своими работами.

Родители, как могли, сопротивлялись новым устремлениям сына, желая для него более респектабельной карьеры. Поскольку отец был лично знаком с живописцем В. А. Серовым, на семейном совете постановили показать рисунки Роберта мэтру, дабы его слово было решающим. Приговор был ужасен: «Пусть лучше занимается музыкой». Но желание стать художником осталось непоколебимым, и юноша посвящает год занятиям в классах рисования и живописи К. Ф. Юона и И. О. Дудина, а также в частной студии И. И. Машкова.

В 1905 г. Фальк одним из первых прошел по конкурсу (9 мест на 35 экзаменующихся) в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где главным «судьей» в приемной комиссии был тот же Серов. Роберт был так счастлив, что шел по улице и пел: «Я принят! Я принят! Я принят!» Его наставниками в училище стали известные русские художники – А. Е. Архипов, В. А. Серов, К. А.

Коровин. Уже с двадцати лет Фальк участвовал в различных выставках, и не только ученических, в Москве, Петербурге, Одессе, других городах. В 1909 г., перед браком со своей соученицей Е. С. Потехиной, Роберт Фальк принял крещение и получил имя Роман, которое стало фигурировать в официальных документах.

Период становления творчества Роберта Рафаиловича растянулся на многие годы. Еще в стенах училища молодой художник создает несколько полотен музейного значения. Среди них «Лиза на солнце» (1907 г.), в которой явно чувствуется влияние импрессионистов – дробные мазки, пленэр, игра световых бликов. Однако Фальку удалось избежать растворения формы в пространстве, мгновенности впечатлений, так свойственных этому стилю.

Весной 1910 г. в Москве состоялась выставка «Бубновый валет», давшая начало одноименному художественному объединению, одно название которой шокировало и возмущало публику. И совершенно напрасно: на старых итальянских картах бубновый валет изображался с палитрой в руках – символам молодого художника, – вот он-то и перекочевал в «герб» содружества. Талантливые живописцы, составившие ядро общества: А. Лентулов, Р. Фальк, И. Машков, П. Кончаловский, В. Рождественский, А. Куприн почитали одного бога в искусстве – Поля Сезанна, французского художника, в картинах которого их привлекала мощная глубинная энергия цвета и пространства. Как и другие «валеты», Фальк добивался почти осязаемой объемности предметов, писал угловатыми пятнами насыщенного колера, нередко сознательно деформировал изображаемое, стремясь «сдвигами формы акцентировать эмоциональную выразительность». Таковы, например, острый, нервный портрет Мидхада Рефатова (1915 г.), «Негр» (1917 г.) и особенно – шедевр из шедевров художника – «Красная мебель» (1920 г.), мрачная, хищная и угловатая, с ее тяжелым, но агрессивно напряженным цветом. В середине полотна затаился темный, скрытый скатертью стол, а вокруг него и даже над ним сгрудились немыслимо красные кресла, диван… Все в динамике, все спорит, все перекрикивает друг друга. И пространство вокруг такое же беспокойное. Возможно, эта картина была своеобразным откликом на революцию.

К началу 20-х гг. Фальк был уже признанным мастером. Он член всевозможных коллегий, союзов и ассоциаций, профессор живописи, в его мастерскую стремится попасть молодежь, его картины покупаются столичными и периферийными музеями. Ни одна более-менее значительная выставка советского искусства не

обходится без его участия, будь то в своей стране или за рубежом. О нем постоянно упоминается в прессе, о нем пишут крупные искусствоведы того времени. Но это только парадная сторона жизни Роберта Рафаиловича. На самом деле это были годы мучительных поисков, сомнений, пересмотра своих творческих позиций. «…Я все более и более смотрю назад, к старым мастерам, – пишет он А. В. Куприну. – И мне становится ясно, что искусство последнего времени переживает тяжелую болезнь… Смотрите, до чего ограничена стала область наших художественных эмоций. Мы не пишем, мы не можем писать легкое, прозрачное небо, полевые цветы на лугу, розовую эмаль щек… Все превращается в мертвые схемы, выражаемые заранее готовыми рецептами. То есть в нашем искусстве пропала сама душа искусства – его содержание, а осталось одно мертвое тело – его форма».

Сами картины свидетельствуют об устремлениях своего автора к поиску нового восприятия мира. В них исчезают кубистические сдвиги – эмоциональное напряжение в портрете теперь может быть передано и без них, появляется глубокий, многослойный колорит, цвет светится изнутри, словно скрытый огонь под пеплом («Обнаженная в кресле», «Лежащая обнаженная», 1922–1923 гг.). Живопись Фалька становится сложнее и тоньше.

К цвету, его жизни, фактуре, к его живым переливам художник всегда относился очень трепетно. Цвет для любого, даже самого маленького мазка он долго и тщательно искал на палитре. Любая неточность воспринималась им, как фальшивая нота в музыкальной фразе, способная нарушить общую гармонию его «живописной симфонии». В его мастерской студентки ВХУТЕМАСа, где Роберт Рафаилович преподавал в 1918–1928 гг., при его появлении шептали друг другу: «Цвет, цвет, цвет!» Ставил ли он обнаженную модель или натюрморт, он делал это чрезвычайно обдуманно, добиваясь, чтобы возник гармонический облик реального мира, выраженный через музыку цветовых соотношений, он поэтизировал ремесло, возвышая его до уровня мастерства. Вместе с тем Фальк был очень требователен как к себе, так и к своим ученикам. Однажды студенты пожаловались учителю, что им надоело рисовать одни головы и они предпочли бы обнаженную натуру, на что Фальк, посмотрев их работы, ответил: «Да вам, к сожалению, и за головы-то приниматься рано», – и поставил перед ними… табуретку.

В 1928 г. Фальк, декан живописного факультета ВХУТЕИНа, получил разрешение выехать со своей второй женой Р. В. Идельсон на несколько месяцев во Францию – в творческую

командировку с целью «изучения классического наследия». «Командировка» затянулась без малого на 10 лет. Лучше всего эти годы описал сам Роберт Рафаилович: «Ямного ждал от Парижа и много получил от него: укрепился в своем пути художника, уточнил глаз, познакомился с величайшей пластической культурой. Но работать там становилось все труднее. Не материальные трудности мешали мне. Но это ощущение катастрофы, ощущение заката, общий грустный тонус, общий темп какого-то «уходящего» города действовал очень пессимистически на людей искусства…»

Несмотря на новые интересные знакомства, верным спутником парижской жизни Фалька было одиночество. «До тебя никому нет дела, никто к тебе не пристает, но никто о тебе и не думает», – с горечью вспоминал он. Не улучшил состояния Роберта Рафаиловича и отъезд жены в Россию. Они расстались, но до конца жизни оставались друзьями, помогая и поддерживая друг друга. Есть одно емкое слово, вмещающее в себя всю ту гамму чувств и переживаний, которую испытывает русский человек за границей – ностальгия. Может, потому фальковский Париж и не похож ни на один из бесчисленных живописных Парижей. Он странно безлюден и будто скован тяжкой дремотой, полускрытые в перламутровой дымке мягких золотисто-оливковых тонов здания тонут в пространстве. Интимностью, мягкой лирикой проникнуты и портретные работы, особенно женские, – чуть-чуть нарочито вытянутые, плавно очерченные фигуры: «Портрет Л. М. Эренбург» (1933–1934 гг.), «Больная» (1935 г.), «Парижанка» (1936 г.).

Вернувшись в канун 1938 г. на родину, Роберт Рафаилович попал совсем не в ту художественную атмосферу, какую покинул. В советское искусство конца 1930-х гг. утонченная живопись Фалька плохо вписывалась. Только две небольшие выставки, которые сам художник рассматривал как творческий отчет о своей зарубежной командировке, состоялись в 1939 г. Успеха они не имели – в России забыли о его существовании.

На одной из этих выставок, в Доме писателей, Фальк обратил внимание на молодую женщину, которая приходила каждый вечер, и подошел к ней: «Я часто вижу вас здесь. Вам нравятся мои картины?» Так произошло знакомство живописца с Ангелиной Васильевной Щекин-Кротовой, ставшей последней женой Роберта Рафаиловича, его добрым «ангелом».

Чтобы прокормиться, ему пришлось вспомнить свой опыт театрального художника и вновь взяться за работу в театре. В 1939–1941 гг. он оформляет такие спектакли, как «Лгун» К. Гольдони в театре им. Моссовета, «Заколдованный портной»

Шолом-Алейхема в Белорусском государственном еврейском театре и др.

Годы войны художник провел в Башкирии, затем в Средней Азии, природа и архитектура которой дали его творчеству новую яркую вспышку богатой и сложной красочности («Золотой пустырь», «У хауса», «Регистан», все 1943 г.). Здесь он преподавал живопись в Самаркандском художественном училище и в эвакуированном Московском декоративно-прикладном институте. При первой возможности Фальк с женой возвращается в Москву, где его ждет «похоронка» на единственного сына Валерия, талантливого художника, погибшего в битве под Сталинградом (о дочери Роберта Рафаиловича, К. Р. Барановской-Фальк, мало что известно, кроме того, что она внучка К. С. Станиславского).

В послевоенные годы, фактически отторгнутый официальным искусством, художник продолжает работать в своей мансарде в центре Москвы, пишет строгие, сосредоточенные портреты режиссера С. М. Михоэлса (1947–1948 гг.), поэта К. А. Некрасовой (1950 г.), искусствоведа А. Г. Габричевского (1951 и 1952–1953 гг.) и др. В его поздних натюрмортах с африканской скульптурой (1944 г.), «Голубка и роза» (1952 г.), «Картошка» (1955 г.), «Фикус» (1956 г.) мало предметов, а порой и вовсе – один в мерцающем пространстве пустынной мастерской. А взгляд старца с предсмертного автопортрета «В красной феске» (1957 г.) излучает такую глубину и проницательность, что очевидная здесь тема прощания с жизнью обретает высочайший смысл.

В 1957 г. Фальк перенес тяжелый инфаркт и целый год лежал – то в больнице, то дома. В год смерти Роберта Рафаиловича состоялась его первая после многолетнего перерыва выставка. Маленькая, всего несколько работ, в крошечном выставочном зале в Ермолаевском переулке (ныне улица Жолтовского) Москвы. Но воодушевленный художник до последней минуты строил планы большой, всеохватывающей экспозиции своих произведений. Он и умер с мечтой о такой выставке.

Лучше всего о жизни и творчестве этого большого мастера сказал замечательный актер А. Баталов, бравший у Роберта Рафаиловича уроки живописи: «Сказать, что Фальк был счастлив – невозможно. Он потерял ребенка и все на свете: сидел себе под крышей и продолжал заниматься своим делом. Я учился у него и помню эти никому не нужные, невостребованные тогда портреты людей, которых было «нельзя писать». В те времена выставка у Фалька – это закрытые двери. Впустить туда постороннего человека было нельзя, это – тюрьма. Теперь эти портреты всемирно известны».

ФЕДОТОВ ПАВЕЛ АНДРЕЕВИЧ (род. 04.07.1815 г. – ум. 26.02.1852 г.)

Известный русский живописец и рисовальщик, основоположник критического реализма в бытовом жанре.

Академик живописи (1849 г.).

Автор поэмы «Женитьба майора» (1847 г.).

П. А. Федотов – одинокая и трагическая фигура в русском искусстве середины XIX в. Как и многие талантливые люди того времени, он жил и умер недостаточно понятым и оцененным современниками. Судьба не дала ему ни душевного равновесия, ни материального благополучия, ни простых человеческих радостей, ни даже смерти достойной.

А между тем Федотов был первым из художников, кто сумел своими произведениями бытового жанра разрушить броню академической эстетики классицизма и проложить путь новому направлению в русском искусстве.

Родился будущий художник в Москве в семье титулярного советника. Его первые детские впечатления формировались в общении с мелкочиновничьей и купеческой средой, с которой

были связаны родные и близкие. Отец, старый суворовский солдат, готовил сына к военной карьере. И потому десяти лет от роду мальчик был определен в московский Кадетский корпус, который он блестяще окончил, после чего направлен в Петербург, на службу в лейб-гвардии Финляндский полк. Здесь молодой офицер в первое время закружился в вихре петербургской светской жизни, но скоро понял, что с его скудными средствами ему нельзя тянуться за товарищами. Да и давний интерес Федотова к живописи в Петербурге еще больше окреп. И вместо балов он начал посещать вечерние классы Академии художеств.

Пребывание в Корпусе, а затем знакомство с полковыми нравами давали будущему художнику богатый материал. Ранние работы Федотова изображают обычно сцены казарменной жизни, портреты офицеров и близких знакомых. С добродушным юмором высмеивает он в своих несложных набросках неполадки воинского быта. Но уже в этих ученических рисунках ощущается неизменное стремление к правде.

Много времени художник посвящает изучению картин в Эрмитаже, особенно «малых» голландцев. Но основным учителем для него, как он считал, была сама жизнь. Его привлекали площади, рынки, окраины Петербурга. Он любил смешиваться с толпой, прислушиваться к говору, изучать характерные черты и обычаи крестьян, торговцев, ремесленников. Результатом таких наблюдений стали карандашные наброски: «Васильевский остров зимой», «Рынок», серия рисунков сепией «Нравственно-критические сцены из обыденной жизни». Они были довольно слабыми по технике исполнения, излишне морализаторскими, но живыми и достоверными. «Моего труда в мастерской немного – только десятая доля, – утверждал художник. – Главная моя работа на улицах и в чужих домах… Мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать».

В 1844 г. Федотов оставляет военную службу, чтобы свободно заняться живописью. С выходом в отставку он вынужден довольствоваться скромным ежемесячным содержанием в 100 рублей. Большую часть этой суммы он отсылал родным в Москву. Остальное уходило на художественные материалы и скромную жизнь в маленькой квартирке из двух комнат: в одной была мастерская и спальня художника, в другой жил его денщик Коршунов.

Сначала Федотов подумывал заняться батальной живописью. Но когда его сатирические бытовые сценки попались на глаза баснописцу И. С. Крылову и тот написал ему письмо, в котором советовал развивать эту сторону дарования, художник окончательно выбрал бытовой жанр. Первым законченным

произведением Федотова была картина «Свежий кавалер» или «Утро чиновника, получившего первый орден» (1846 г.). Изображенный им чванливый чиновник в халате и босиком, в папильотках и с орденом на груди стал едкой сатирой на чиновничье-бюрократические слои общества.

В 1849 г. на выставке Академии художеств помимо этой картины Федотов представил еще две – «Разборчивая невеста» и «Сватовство майора». В них во всю ширь развернулся его талант народного бытописателя. Успех превзошел все ожидания. Картина «Сватовство майора» принесла автору настоящий триумф. За рядовым обычаем – сватовством разорившегося дворянина к богатой купеческой дочке – скрывалось осуждение нравов господствующих сословий. Герои картины были достаточно типичны и узнаваемы: молодцеватый жених, пышная, с округлыми плечами и плавными движениями невеста, простоватый купец, озабоченная купчиха, суетливая сваха… Не прибегая к шаржу, лишь с помощью реалистического изображения Федотов сумел передать и ограниченность купеческой дочки, и продажность майора, и грубость купчихи – всю ту душную атмосферу замкнутого эгоистическими интересами мира, в котором живут герои. Недаром за эту картину художник был удостоен звания академика живописи. Работая над картиной «Сватовство майора», Федотов прежде всего шел от жизни. Здесь все, до последней мелочи – разноцветных стеклышек на люстре, пирога и бутылки шампанского на подносе – было предметом серьезного изучения. Особенно тщательно художник отбирал типажи героев. Так же кропотливо и основательно работал он и над картиной «Завтрак аристократа» (1849 г.).

После выставки в Петербурге произведения Федотова были показаны в Москве, которая приняла их восторженно. «Мои картины производят фурор», – писал радостно Павел Андреевич. Еще больше обрадовали его слова К. Брюллова: «Поздравляю Вас, Вы меня обогнали». Это было настоящим признанием художника-жанриста.

Но вскоре отношение к творчеству Федотова изменилось. В его картинах критики стали усматривать «злобу и сатирическую насмешку над изображаемыми лицами». Стало известно, что имя Федотова фигурировало на следствии по делу петрашевцев. В прессе началась травля художника. Особенно старался реакционно настроенный «Москвитянин». Журнал опубликовал статью московского профессора Леонтьева, который считал живопись Федотова «временной» и «злобной», ей не может быть места в «христианском обществе». В результате – литографии с картин Федотова были запрещены, не стало заказов на рисунки.

Тяжелое материальное положение художника усугубилось после смерти отца. Теперь на плечи Павла Андреевича лег весь груз забот о семье (двух сестрах и племянниках). Из-за долгов он был вынужден продать родительский дом.

Даже в это трудное время Федотов не прекращал работы над картинами. Писал лихорадочно быстро, стремясь осуществить все свои замыслы. От жанровых картин он перешел к созданию портретов, лучшим из которых считается портрет Н. П. Жданович (1849 г.), а затем – драматических полотен. Первым из них была картина «Вдовушка» (1852 г.). Толчком к ее написанию стала судьба овдовевшей сестры Федотова. Картина долгое время не удавалась художнику. Он никак не мог передать облик и выражение глаз убитой горем молодой женщины. Трудно было отобразить и двойное освещение: от свечи и от окна. Но художник сумел справиться с этой задачей. А образ героини он нашел, соединив черты лица юной девушки, встреченной им на концерте, с чертами детей своего товарища.

Вслед за «Вдовушкой» Федотов создает картины «Анкор, еще анкор!» (1851–1852 гг.) и «Игроки» (1852 г.). Они не похожи на все предыдущие работы художника. В них он отказывается от развитого действия – содержание как бы уходит в подтекст. Живопись становится выразителем душевного состояния – тревоги, тоски, подавленности и духовного опустошения. Свеча в сумерках интерьера – довольно выразительная деталь и быта, и жизни в целом. Сентенция художника: «Они убивают время, пока оно не

добьет их» относится непосредственно к персонажам «Анкора…» и «Игроков». Люди – жертвы «пустого времени» – эта тема вырастает у Федотова до образного философского обобщения, где лица заменены масками, фигуры – манекенами; обычное физическое движение подменяется динамикой мелкого мазка, вибрирующим светом, и возникает страх от ощущения эфемерности происходящего.

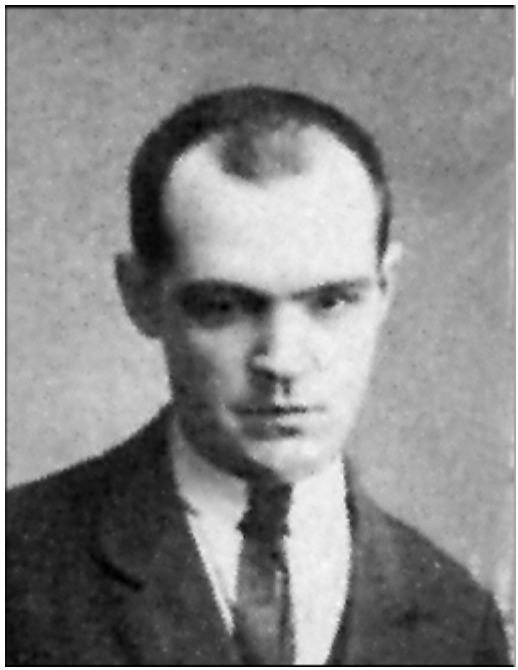
Сам художник, подобно своим героям, бьется в это время в тисках нужды, непонимания, безрадостного существования. По натуре человек веселый, балагур и острослов, он постепенно превращается в мрачного, раздраженного, молчаливого. Ради искусства Федотов отказался от военной карьеры, личного счастья и благополучия. Своему однополчанину А. Дружинину он признавался: «Меня не станет на две жизни, на две задачи, на две любви – к женщине и к искусству… Нет, чтобы идти и идти прямо, я должен оставаться одиноким зевакой до конца дней моих». Ему прочили в невесты богатую девушку – Юлию, племянницу известного мецената Тарновского. Они полюбили

друг друга, часто переписывались, но от брака Павел Андреевич отказался. Теперь все жертвы, принесенные им ради живописи, казались бесполезными: художник был окружен стеной непонимания и враждебного отношения. Он замыкается в себе и постепенно теряет веру в людей, а вместе с верой – и рассудок.

Последние полгода жизни прошли для Федотова в страшных мучениях. Иногда болезнь как бы отступала. Тогда появлялось страстное желание видеть друзей. Но они так и не приходили… Рядом с больным оставался только его верный денщик Коршунов.

Художник умер в больнице для душевнобольных, тридцати семи лет от роду. О его смерти широкого оповещения не было. Хоронили почти тайно. Как и многих тогда в России…

ФИЛОНОВ ПАВЕЛ НИКОЛАЕВИЧ (род. 8.10.1883 г. – ум. 3.12.1941 г.)



Крупнейший русский живописец и график, один из наиболее выдающихся представителей отечественного авангарда, теоретик аналитического искусства.

Участник петербургского художественного объединения «Союз молодежи» (с 1910 г.), организатор группы «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков "Сделанные картины "» (1914 г.), инициатор создания Петроградского института художественной культуры (1923 г.).

Участник выставки русского искусства в Берлине (1922 г.). Автор статьи «Канон и закон» (1912 г.), Декларации «Мирового расцвета» (1923 г.), поэмы «Проповень о проросли мировой» (1915 г.).

Павел Николаевич Филонов – самая крупная, своеобразная и трагичная фигура в русском авангарде 20-х гг. прошлого столетия. Творческая индивидуальность этого большого мастера не имела аналогов не только в отечественной, но и в мировой живописи. Так же как и личная судьба художника, в которой восторженное признание его таланта соседствовало с долгим периодом гонений и забвения, а фантастическая убежденность в

правоте коммунистических идеалов, одержимость идеей земного рая – с ощущением всеобщего распада в обществе в результате коммунистического террора. Эту трагическую парадоксальность жизни Филонова наиболее точно выразила Е. Плавинская, назвав его «самым русским художником, который более всех был покалечен российской историей».

Отношение к творчеству и личности этого мастера у современников было неоднозначным. Одни называли его «Араратом современного искусства» (В. Шкловский), «великаном погибших сокровищ», «очевидцем незримого» и «смутьяном холста» (А. Крученых). А будущий основатель соцреализма в искусстве И. Бродский утверждал, что «Филонов как мастер-живописец является величайшим не только у нас, но и в Европе и в Америке». Другие, в числе которых были прежде всего официальные искусствоведы и критики 30-х гг., обвиняли художника в «формализме», называли его произведения «продуктом больной фантазии», а их автора – «контрреволюционером» или просто «помешанным врагом рабочего класса». Сам же Филонов возводил себя в ранг пролетарского мессии «от Изо», убежденно говоря о себе: «Я – художник мирового расцвета».

Сегодня имя этого гения русского авангарда известно всему миру, чего нельзя сказать о его творчестве. Оно по-прежнему недостаточно изучено специалистами, мало знакомо зрителям и содержит еще много загадок. Большинство филоновских работ, несмотря на их гуманистическую направленность, оставляют непонятное, а порой и жутковатое впечатление, такое же, впрочем, как и биография художника.

П. Н. Филонов родился в Москве в бедной, простой семье. Отец его был кучером, а затем извозчиком, а мать брала в стирку белье. Кроме Павла в семье росло еще пятеро детей – четыре сестры и брат. Все они обладали различными художественными наклонностями, но серьезно искусством занимались только Павел и Евдокия, ставшая певицей.

Рисовать Филонов начал с трехлетнего возраста, копируя все, что попадало под руку. А с 5 до 11 лет, чтобы помочь семье (родители к тому времени уже умерли), он танцевал в кордебалетах частных московских театров и вместе с сестрами вышивал полотенца и скатерти на продажу.

Будучи способным и любознательным мальчиком, Павел с отличием закончил начальную школу и после переезда семьи в Петербург стал учиться в живописно-малярной мастерской. Одновременно он поступил на вечерние курсы Общества поощрения художеств. Несмотря на несомненную одаренность,

юношу трижды не принимали в Академию художеств по причине «незнания анатомии», и он в течение трех лет занимался ее изучением в мастерской Л. Е. Дмитриева-Кавказского, у которого училось немало талантливых художников того времени. Наконец, в 1908 г., теперь уже «исключительно за знание анатомии», двадцатипятилетний Филонов становится вольнослушателем академии. Но он быстро разочаровался в академическом образовании, да и консервативным мэтрам строптивый ученик пришелся не по душе. Спустя многие годы он вспоминал: «Академическая профессура с первых же дней взяла меня под бойкот. Я с первого же дня стал работать по-своему». Один из примеров такой работы «по-своему» приводила Евдокия Глебова в своих воспоминаниях о брате. Она рассказывала о том, как однажды на занятиях он набросал на холсте фигуру натурщика углем, а потом покрыл рисунок зеленой краской. Не обращая внимания на возмущенные реплики профессора Я. Ф. Ционглинского, Филонов, по, словам сестры, «взял краплак и начал им прорисовывать вены по всему телу. «Посмотрите, он кожу сдирает с натурщика!» – буквально взвыл профессор. Быстро подойдя к Филонову, он вне себя, резко обратился к нему: «Вы же с ума сошли, что вы делаете?» Филонов невозмутимо, совершенно спокойно повернулся к Ционглинскому и, смотря ему прямо в глаза, не повышая голоса, произнес: «Ду…рак!» Взял холст и ушел».

В 1910 г. художник распрощался с академией. Он считал, что, «рисуя и работая цветом лучше любого из академических профессоров» (по его словам), совершенно готов к самостоятельной работе. И развернул ее широко и стремительно. В предвоенный период Филонов много путешествует по своей стране и за рубежом, чтобы увидеть подлинники великих мастеров. За шесть месяцев он по паломническому паспорту побывал в Палестине и в Новом Афоне, пешком прошел по городам Италии и Франции, расплачиваясь за пищу и ночлег своими рисунками.

Вернувшись в Петербург, Филонов принял участие в создании Общества художников «Союз молодежи», которое впоследствии сыграло большую роль в его творческой биографии. Он принял участие в семи выставках, организованных «Союзом», где были представлены лучшие его картины довоенного периода: «Пир королей», «Восток и Запад», «Запад и Восток», «Мужчина и женщина», «Перерождение интеллигента», «Постройка города». Все они были написаны в 1912–1913 гг. в смешанной технике – маслом, темперой и гуашью на бумаге. По своему страстному интересу к «вечным темам» бытия, наличию аллегорических

фигур-олицетворений эти произведения, как и картина «Головы» (1910 г.), вплотную примыкали к символизму и модерну. В них отчетливо проступало охватившее автора предчувствие скорой гибели, угрожающей людям. Особенно оно проявилось в «Мужчине и женщине», где обнаженные и отвратительные тела выступают знамением болезней, страданий и смерти. Позже Филонова назовут гениальным провидцем, уловившим трагический дух времени, грядущую мировую войну. Но если и было в его работах что-то пророческое, то скорее неосознанное, интуитивное. Сам художник в это время более всего был занят мыслями о реформировании искусства.

Как и многие его современники-авангардисты, Павел Филонов стремился теоретически обосновать свои взгляды на искусство. Принципы выработанного им художественного стиля он впервые изложил в статье «Канон и закон», опубликованной в 1912 г. В ней он дает основы аналитического искусства, противопоставляя его всем другим течениям, и прежде всего кубизму и кубо-футуризму, зашедшим, по его мнению, «в тупик от своих механических и геометрических оснований». Всех художников – от Рериха до Пикассо, кубистов и супрематистов – Филонов считал схоластами и рутинерами, рабами «канона». Исключение он делал только для любимого им Айвазовского и Леонардо да Винчи.

Аналитическое искусство, по Филонову, в отличие от «канона», предполагающего волевое решение формы картины, должно было следовать по иному пути. В основе его – построение формы от частного к общему. Художник учил: «Позволь вещи развиваться из частных, до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал». В своей статье Филонов развивает также положение о «видящем глазе» и «знающем глазе». Если первому подвластны цвет и форма объекта, то второй на основе интуиции улавливает скрытые процессы, которые художник пишет «формою изобретаемою», т. е. беспредметно. Эти теоретические открытия не были новыми, но, как большой и самобытный художник, Филонов сумел подытожить и объединить в них ценности всего экспериментального искусства – кубофутуризма, абстракционизма, аналитизма и неопримитивизма, пропустив их через призму собственного мироощущения.

Участвуя в деятельности «Союза молодежи», художник тесно сотрудничал со многими поэтами группы «Гилея»: В. В. Хлебниковым, В. В. Маяковским, А. Е. Крученых, Д. Д. Бурлюком, Е. Г. Гуро, В. В. Каменским, Б. К. Лившицем. Он написал декорации к трагедии «Владимир Маяковский», к спектаклям

«Победа над Солнцем» Крученых и «Рождественская сказка» Хлебникова. Художник очень избирательно относился к творчеству поэтов-футуристов. Особенно близка ему была поэзия Велимира Хлебникова. Он написал его портрет и очень своеобразно оформил сборник стихов. Зная о стремлении поэта к «вселенскому языку», понятному всем народам, Филонов превратил отдельные буквы в рисунок, как бы возвращая письменное слово к пиктографии. Позднее духовная близость с Хлебниковым проявилась в собственных поэмах Филонова, опубликованных в сборнике «Проповень о проросли мировой» (1915 г.). Общность взглядов на мир, природу искусства будет впоследствии роднить художника и с другим поэтом – Н. Заболоцким.

К числу лучших живописных произведений Филонова этого периода относятся картины «Крестьянская семья», «Коровницы», «Ломовые», «Портрет Евдокии Николаевны Глебовой», написанные в 1914–1915 гг.

После распада «Союза молодежи» художник пытается создать собственную группу из числа единомышленников, разделяющих его идеи аналитического искусства. В марте 1914 г. этой группой, названной «Интимной мастерской живописи и рисовальщиков "Сделанные картины"», был опубликован манифест, в котором говорилось: «Цель наша – работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке – это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу». Выявить ее, по мнению Филонова, можно только путем «сделанности» картины. Он считал, что «организм» ее должен расти так, как растет все живое в природе. Предлагаемый им путь органики в создании произведения искусства предвосхищал идеи бионики. Эти теоретические положения художник методично воплощал в своих работах. Он писал большие холсты маленькой кисточкой, по собственному утверждению, «упорно и точно рисуя каждый атом». Этого же он требовал и от всех своих учеников.

В 1916 г., прервав свою творческую и исследовательскую работу, Павел Филонов ушел на фронт. Как человек искусства, он был далек от политики, но имел свою гражданскую позицию. Она проявилась не только в участии в сражениях Первой мировой войны, но и в восторженном принятии революции 1917 г. Солдаты, воевавшие с Филоновым на румынском фронте, избрали его председателем Исполнительного военно-революционного комитета Придунайского края. В 1918 г., вернувшись в Петроград, он с еще большим энтузиазмом принялся за создание нового пролетарского искусства.

20-е гг. стали временем наивысшего подъема в творчестве Филонова. Он создает много значительных работ, посвященных гражданской войне, революции, петроградскому пролетариату. Среди них – картины «Октябрь» (1921 г.), «Петроградская ночь» (1922 г.), «Живая голова» (1923 г.), «Февральская революция» (1924–1925 гг.), «Голод», «Человек в мире» (обе в 1925 г.), «Мать и дитя», «Тайная вечеря», «Нарвские ворота» (все в 1929 г.), «Рабочий в кепке» (1930-е гг.) и др. Но основу творчества художника составляют многочисленные композиции, называемые им «формулами». В них представлено все – люди, события, явления: «Формула петроградского пролетариата» (1920–1921 гг.), «Формула комсомольца» (1924 г.), «Формула буржуазии» (1924–1925 гг.) «Формула империализма» (1925 г.), «Формула весны» (1927–1929 гг.), «Формула вселенной» (1920–1928 гг.). Эти названия были не случайными. Ведь формула, как известно, содержит максимум обобщения, закономерностей. Это тот путь, по которому художник предлагал следовать зрителю, его воображению и интеллекту. Еще одним типичным филоновским сюжетом было изображение голов, которое, по замыслу автора, призвано передать все богатство знаний, точек зрения, всю сложность мироощущения современного человека.

Картины Филонова неоднозначны, трудны для понимания. Особую загадку представляет собой его последнее произведение – полотно «Лики», написанное им незадолго до смерти. Но сквозь паутину фигуративности в работах художника довольно отчетливо проступают образы и темы, являвшиеся для него главными: извечная борьба добра и зла, страдания людей и животных, втиснутых в каменные мешки городов, серая будничность, полная тоски, напряженности, чреватая эмоциональными взрывами. Его произведения были глубоко социальны, насыщены явным или скрытым драматизмом, который подчеркивался нередко мрачным колоритом, пронзительным сочетанием холодного синего цвета с красным, являвшимся основным для художника. Это цвета человеческой пуповины, но они же и цвета смерти.

Творческую и исследовательскую деятельность Филонов сочетал с педагогической. Отклонив предложение правления Академии художеств занять в ней место профессора, поскольку считал систему преподавания в ней неправильной, он в 1923 г. разработал «Устав Института исследования искусства», стал одним из инициаторов создания Института художественной культуры и руководил в нем отделом общей идеологии. В том же году он опубликовал «Декларацию Мирового расцвета», на основе которой в 1925–1927 гг. сформировал коллектив своих учеников

и последователей под названием «мастера аналитического искусства» («Школа Филонова»).

Такая интенсивная работа требовала от художника полной самоотдачи. Его рабочий день длился по 18 часов, без выходных и праздников, с короткими перерывами на еду и чтение. Выдержать такой напряженный ритм он мог только благодаря выработанной с детства привычке к аскетизму. Выросший в бедности, он умел обходиться минимумом. Впоследствии привычка переросла в осознанное ограничение условий жизни. Ратуя за новую жизнь, Филонов и сам хотел быть образцом нового человека, одного из «полчищ чернорабочих искусства, на костях которых один или двое могли бы дать бессмертные вещи». Он по-рахметовски закалял и истязал себя: спал на железной кровати без матраса, смотрел невооруженным глазом на солнце, жил в неотапливаемом помещении, жестоко ограничивал себя в еде. Словно чувствовал, что эти ограничения станут его единственным спасением, помогут выжить в годы гонений и травли.

В 30-е гг., в пору расцвета своего творчества, художнику довелось сполна испить горькую чашу забвения. Его искусство, не укладывающееся в регламентированные рамки официоза, было признано властями ненужным и вредным. Выставка работ филоновцев в 1927 г. была расценена как «общественно-аналитический гротеск с уклоном в патологическую анатомию». Одна из критических статей, написанная в характерном для того времени жанре политического доноса, клеймила «Школу Филонова»: «Под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые, может быть, и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы». Художник в долгу не остался. В редких публичных выступлениях, на диспутах он также нелицеприятно бичевал противников, не понимая, что они лишь винтики в страшной машине тоталитаризма. Его дневник изобилует жутковатой лексикой того времени: «правый уклонизм», «деклассированная кучка кремлевских карьеристов», «паразиты, давно издохшие идеологической смертью», «заплывшая желтым жиром сменовеховская сволочь» и т. п. Но грамотно организованная травля в печати привела к разгрому «Школы Филонова», срыву в 1929 г. его персональной выставки в Русском музее. Художника обвинили в «контрреволюционной» тяге к непонятному искусству. Он был лишен заказов, работы, средств к существованию и фактически «выброшен» из художественной жизни страны.

В это тяжелое для него время Филонов находил поддержку и

опору в своих учениках и близких, особенно в жене, умной и стойкой народоволке Екатерине Александровне Серебряковой. Они поженились в 1924 г. и прожили вместе до самой смерти художника, любовно и бережно относясь друг к другу, деля все беды и невзгоды. В 1937 г., когда жену парализовало, Павел Николаевич заботливо ухаживал за ней, учил заново говорить, писать, ходить.

О том, что ему пришлось пережить в годы гонений, Филонов с горечью писал в своем дневнике: «Ем кило или полкило хлеба в день, тарелку или две супа с картошкой. Положение мое становится грозным. Выход один – пойти на любую черную работу для заработка. Но я растягиваю последние гроши, чтобы отдалить этот «выход» – и работаю весь день как всегда, пока сон не выводит меня из строя… При моем в полном смысле слова железном, несокрушимом здоровье – я чувствую, однако, как уходит моя прежняя мускульная сила. Но рабочая энергия, воля к работе, неутомимое желание работать – крепнут».

Более 10 лет Филонов прожил в голоде и нищете, в постоянном ожидании ареста и расправы. У него отняли близких (двух пасынков и мужа сестры Евдокии, как и многих преданных учеников, арестовали). Он не продавал свои картины, завещая их государству, отказался от пенсии по состоянию здоровья, поскольку считал, что заработал ее своим вкладом в искусство.

В первые месяцы войны, в блокадном Ленинграде, Филонов все ночи проводил на крыше и чердаке дома, охраняя его от зажигательных бомб. Стоя на морозе, голодный и изможденный, он из последних сил старался спасти свои работы – результат многолетних дум, страданий и напряженного, нечеловеческого труда. Однажды, упав на темной лестнице, он больше не смог подняться. 3 декабря 1941 г. Филонов скончался. Единственной почестью, которой наградил его Союз художников, стали доски для гроба, что по тому времени считалось роскошью.

Екатерина Серебрякова писала о муже: «Если бы он говорил не красками…. а человеческим языком, он явился бы тем рычагом, который перевернул бы мир – и наступил бы рай земной». Сам же художник мечтал о «мировом расцвете» и работал для него. И как знать, может быть, люди смогли бы ускорить его приход, если бы поняли таинственный смысл живописных посланий Филонова? Ведь недаром теперь во всем мире его называют гениальным.

ХИРОСИГЭ АНДО
(род. 1797 г. – ум. 06.09.1858 г.)

Крупнейший японский художник-график в стиле укиё-э [2] *, иллюстратор и поэт.*

Автор иллюстрированных пособий «Работа быстрой кистью Рюсая» и «Руководство к рисованию».

«Жить лишь дарованным тебе мгновением, наслаждаться, любуясь луной, цветением вишен, осенними листьями кленов, петь песни, пить вино и развлекаться, просто отдаваться течению, ничуть не заботясь о нищете, вызывающе глядящей нам в лицо, бездумно отдаваться потоку, подобно тыкве, бесстрастно влекомой течением реки. Это то, что мы называем укиё…» – так дерзко переосмыслили жители Эдо (Токио) буддийский термин, означающий «юдоль скорби, бренный мир». Но с XVII в. под термином «укиё» подразумевали «мир наслаждения, мир любви», нашедший свое отражение в живописи на ширмах, в свитках, а также в гравюре укиё-э. В начале XVIII в. особым спросом пользовались пейзажные гравюры. Природа в литературе и искусстве Японии всегда была источником высокого эстетического наслаждения и глубоких душевных переживаний. Японцы обожествляли природу как в целом, так и в мельчайших

ее проявлениях и высоко ценили искусство мастеров, способных передать ее неповторимость и изменчивость. Последним блестящим представителем гравюры укиё-э стал Андо Хиросигэ.

Родился будущий художник в семье мелкого самурая Андо Гэнэмона, занимавшего должность бригадира городских пожарных в Эдо. Согласно древней японской традиции при рождении мальчику дали первое имя Токутаро (затем сменив его на Току-бэй, Дзюэмон и Андо). Семья была достаточно обеспечена, чтобы позволить раннее обучение сына иероглифике. Одновременно Токутаро научился разбираться в свойствах бумаги, туши, кистей. Мальчик был начитан, хорошо знал историю, литературу, увлекался сочинением стихов и любил писать картины. Друг отца Окадзима Ринсай дал юному Токутаро первые уроки монохромной живописи, научив его через тончайшие оттенки туши передавать светотени, а через толстые и тонкие линии разнообразить контуры и создавать в картине определенный ритм. Уже первые работы десятилетнего мальчика свидетельствовали о его понимании и умении работать в классическом стиле.

Три года спустя у Токутаро умерли родители. Окончилась его беззаботная жизнь: он принял на себя обязанности отца, перешедшие к нему по наследству. Но, исполняя эту работу как долг самурая, мечтал стать художником. В 1811 г., преодолев все трудности, юноша стал учеником крупнейшего мастера ксилографии Тоёхиро в лучшей школе того времени Утагава (Река поэзии). Жестокая дисциплина, бесконечное копирование старых образцов и работа по дому не помешали ему упорно овладевать техникой живописи. К концу первого года обучения (срок ученичества составлял пять лет) Андо получил звание мастера гравюры и имя Хиросигэ Утагава, высказав этим почтение к школе, воспитавшей его.

Но еще на протяжении многих лет он работал у учителя, копируя и дорисовывая гравюры мастера. Андо изучал приемы декоративно-выразительной композиции в школе Кано, точно воспроизводил натуру у художников школы Сидзё, проникал в понимание природы у мастеров Нанга. В то время ценилась не индивидуальность мастера, а умение на старом материале добиться нового, свежего эффекта. «Если ты можешь постичь скрытое и написать, то в изображаемое вложится собственное чувство и значение», – гласила классическая японская теория живописи. Так, великий мастер Хокусай создал свои лучшие работы лишь после 60 лет. Хиросигэ стал самостоятельным художником в 35 лет, переосмыслив и вобрав в себя опыт мастеров главных направлений.

В ранних работах художника ничто не указывало на талант будущего великого пейзажиста. Андо рисовал сцены из пьес, плел куклы воинов и героев легенд, иллюстрировал романы и сборники юмористических стихов. Свои первые гравюры с изображением гейш и актеров он подписывал псевдонимом Итиюсай – «сосредоточившийся на искусстве» («Актеры Накамура», 1818 г.; «Красавица с трубкой», 1819 г.; «Актер Атикава Дандзюро», 1822 г.). В эти же годы Андо выпускает серию гравюр «Богиня Бэнтэн в облике современной женщины» (1820 г.). Тяжелые пропорции фигур, резкая цветовая гамма, предметы интерьера выполнены в классическом стиле, но в лицах, вычерченных словно по трафарету, сквозит недовольство и раздражение усталых женщин. Та же безнадежность и душевный надлом в листах серии «Восемь изображений красавиц в интерьере и на воздухе» (1821 г.). Интерес художника к эмоциональному душевному состоянию стал первым этапом его новаторства.

Эти поиски совпали с переменами в личной жизни Хиросигэ. В 1823 г. Андо женился и временно, до совершеннолетия сына Тюдзиро, передал должность бригадира пожарных своему дяде, полностью отдавшись творчеству. Выпущенные серии гравюр «Восемь видов Оми» (1825 г.) и «Десять видов Восточной столицы» (1827 г.) показали, что как самобытный художник Хиросигэ начался с городского пейзажа. Для этих работ характерно пробуждение интереса мастера к передаче времени суток и погоды. Художник усложняет композиции за счет панорамности изображения и заполнения глубины листа. Но, например, триптих «Актеры-паломники по пути к святилищу Исэ» (между 1828–1830 гг.) с трудом «читается» из-за обилия деталей и разобщенности пейзажа.

Качественный скачок творчества Хиросигэ занял всего полтора года (1830–1831 гг.). Это время важных художественных открытий отразилось и в новом псевдониме художника, переводимом как «сосредоточившийся на сокровенном». Андо полностью изменил тематику своих произведений, сконцентрировав все внимание на пейзажах и сериях жанра катёга – «цветы и птицы». Слова Пюса Мацуоки, что «живопись – зримая поэзия и поэзия – живопись слов», наиболее точно передают особенность стиля Хиросигэ. Его живопись не объясняла значения изображения, а вдохновляла зрителя постигнуть, раскрыть смысл самому. Листы «Зимородок над гортензиями», «Воробьи над покрытой снегом камелией», «Ирисы Хорикири» наполнены глубоким философским и поэтическим звучанием, а дополненные стихами Басе, они воспринимались более

эмоционально. Художник создает серию из десяти горизонтальных гравюр «Виды Восточной столицы» (1831 г.), в которых делает первую попытку показать в пейзаже не только ландшафтное пространство, но и движение через смену времен суток, бег облаков, отражение света в воде. Используя всего несколько красок, Хиросигэ передает состояние природы. Лист «Луна из-под моста Рёгоку», где он использовал семь цветов, позволил ему передать все многообразие лунного света, что наполнило гравюру лирическим чувством глубокой умиротворенности. В поэтической серии «Двадцать восемь видов луны» (1832 г.) художник с предельным лаконизмом достиг совершенства простоты. Тонко понимающие красоту японцы признали за Хиросигэ звание мастера, способного создавать шедевры.

Наибольший успех пришел к художнику после выхода серии «Пятьдесят три станции дороги Токайдо» (1833–1834 гг.). Чтобы самому увидеть природу страны, художник испросил позволение принять участие в церемонии шествия самураев, сопровождающих из Эдо в Киото белого коня, ежегодно посылаемого в дар императору. Результатом двухнедельного путешествия и остановок на станциях стала серия, воссоздающая этот путь. Хиросигэ использует удивительное многообразие композиционных решений для лирической передачи пейзажа и жанровых мотивов. Заснеженные деревушки, туманы раннего утра, чайные домики приморского городка, шумные переправы, горные перевалы, увиденные собственным взглядом художника, а не мастерски перерисованные и переосмысленные старые гравюры, позволили ему передать красоту природы и единение человека с ней. 55 листов серии о дороге Токайдо составили целую эпоху в японской гравюре и сделали Хиросигэ родоначальником лирического японского пейзажа.

Слава большого мастера принесла художнику уверенность в своих силах и вдохновила на создание многих самобытных работ. Он проявляет интерес к исторической тематике в серии гравюр для издательств Сэн'ити (1835–1839 гг.), создав листы к знаменитой в Японии трагедии Такэда Идзумо «Сокровищница самурайской верности». Необычайно живые жанровые сценки рисует художник в комических гравюрах («Нападение разведенной жены на новую», 1840–1850 гг.) и в многочисленных карикатурах, в которых позволяет себе дать собственную оценку общепринятым взглядам и нормам.

Однако успех, выпавший на долю всех многообразных произведений Хиросигэ, меркнет перед славой его пейзажных циклов: «Виды Киото» (1836 г.), «Восемь видов окрестности Эдо»

(1838 г.), «Виды Эдо во все времена года» (1835 г.), «Шестьдесят девять этапов дороги Кисокайдо», «Восемь видов провинции Кинодзава» (обе в 1835–1839 гг.), «Тридцать шесть видов Фудзи» (1852 г.), «Более шестидесяти видов провинции» (1853–1856 гг.), «100 видов Эдо» (1856–1858 гг.). Серии, носящие характер иллюстрированных путеводителей, раскрывали перед жителями страны (по которой они в большинстве своем путешествовать не могли, ведя регламентированно оседлый образ жизни) красоту каждого ее уголка. Одним из шедевров Хиросигэ стал ночной пейзаж «Река Тама в Кинута» (1836 г.), где художник выразил печаль и глухую скорбь осени, используя скупую, сдержанную красочную гамму. Обилие впечатлений отразил художник, впервые попав в Киото, в прекрасных гравюрах, посвященных любованию вечерней прохладой («Река Ёдо при луне»), созерцанию цветущих вишен («Цветение вишен на горе Араси») или осенних кленов («Красные листья кленов у моста Цутэнкё»). В вертикальных листах «Знаменитые места Эдо», как и в других работах, Хиросигэ передает атмосферу и освещение не только при помощи градации тонов, но и доведенной до совершенства цветовой гаммой, подчеркивая пространственность пейзажа. Не все работы мастера стали подлинными шедеврами, так как большую часть материалов для своих произведений он брал со старых гравюр, домысливая изображение, привнося в них свое видение мира.

Если 30-е гг. стали для Хиросигэ временем взлета и творческого удовлетворения, то 40—50-е отмечены исканиями, волнениями, мятежным состоянием духа. В большей степени это связано со смертью жены (1839 г.) и сына (1845 г.). И хотя Андо вскоре женился на Оясу, дочери крестьянина, и взял на себя воспитание ее дочери, трагедия не прошла для него бесследно. Испытывая тревогу и неуверенность, Хиросигэ часто говорил друзьям о намерении порвать с искусством. Как бы предчувствуя конец жизненного пути, в 1847 г. он стал послушником, а в 1856-м – приготовился к смерти, приняв постриг и став монахом, живущим в миру. В последние годы он много путешествовал и работал. В период очередных гонений на роскошь, к которой относились и произведения искусства, и запрета на использование большого количества досок и красок Хиросигэ сотрудничал с Кунисада и Куниёси над серией гравюр к «Антологии ста поэтов Огура» (1846 г.). Объединенные усилия позволяли создавать полноценные работы, но с появлением дешевых искусственных красителей, дающих мертвый и резкий цвет, Хиросигэ на время отказался от создания пейзажей настроения. И в то же время он довел до совершенства

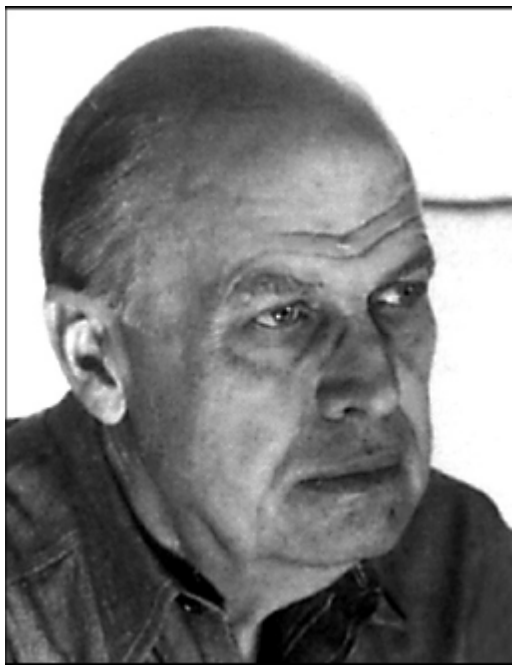
выразительность сюжета при минимальном использовании цвета и объема, создавая серии харимадзэ. Эти несколько «разрезных картинок» на традиционном для гравюры листе, сделанные в разнообразных геометрических фигурах, были исполнены художником, на первый взгляд, фрагментарно и бессвязно. Но лаконичные работы мастера позволяли зрителю через небольшую выразительную деталь самому увидеть всю картину. К. Моне говорил о совершенстве таких работ: «Утонченность их вкуса всегда нравилась мне, и я признаю их эстетику, основанную на намеках, их умение вызвать представление о предмете посредством фрагмента».

Одна из последних пейзажных серий Хиросигэ носит поэтическое название «Снег, луна, цветы» и состоит из трех триптихов. В традиционные японские символы зимы, осени и весны художник вложил ощущение грандиозности мира, красоты своей страны и превратности жизни. Три года создавал мастер самую большую серию о своем любимом городе «Сто видов Эдо» (1856–1858 гг.). Выход последних листов был еще не завершен, когда 6 сентября 1858 г. Хиросигэ скончался от холеры. Похоронен он в храме Тогакудза. В предсмертных стихах Утасигэ (поэтический псевдоним художника) вывел иероглифами:

На дорогах Адзума
Оставляю кисть,
Приготавливаюсь к путешествию,
Где увижу замечательные виды
Страны Запада.

Хиросигэ «ушел на Запад», где, согласно буддийским верованиям, находится рай Будды Амида. А его работы покорили весь мир. Появилось понятие «пейзажи Хиросигэ», перед его талантом склонились многие художники, в числе которых Ван Гог и Клод Моне. А каталог одной из последних выставок его произведений в Токио открылся словами «самый японский пейзажист».

ХОППЕР ЭДВАРД (род. 22.07.1882 г. – ум. 15.05.1967 г.)



Выдающийся американский живописец, график, мастер городского пейзажа, один из самых крупных урбанистов XX в.

Член-корреспондент Национальной академии рисунка, член Национального института искусств и литературы, американской Академии искусств и литературы.

«В чем мы действительно нуждаемся, так это в искусстве, которое выразит дух человека сегодняшнего дня», – мечтал о независимости американской живописи Роберт Генри. Вместе со своими учениками – нью-йоркскими реалистами (они закрепили за собой название «Восьмерки», а критика прозвала их «школой мусорных ведер») он боролся за право правдиво изображать современную им Америку. Положение этой страны после Первой мировой войны напоминало еще никем не осознанную драму или трагедию. Горькое время не бродвейских огней, а разбитых фонарей окраин немедленно требовало своих исследователей. Одним из них стал Эдвард Хоппер, истинный национальный художник, член «Восьмерки» и последователь Генри.

Жизнь этого живописца не отличалась ни загадочными фактами, ни удивительными событиями, ни громкими датами, потому что вся она целиком была посвящена упорному творческому труду.

Эдвард Хоппер родился в Ньюарке, в семье владельца магазина. Молчаливый и застенчивый, он вовсе не был сверхнеобычным ребенком. Разве что очень любил море, лодки, яхты, парусники, романтику путешествий… и рисовать. Интерес к живописи появился у него еще в пятилетнем возрасте. С годами он все усиливался.

С твердым намерением стать настоящим художником юный Эдвард в 1899 г. уехал в Нью-Йорк. Там ему улыбнулось счастье – после года обучения в школе художников по рекламе он попал в «школу Генри», которая одна в то время отстаивала идею создания современного национального искусства. Рекомендации, советы, наставления учителя прилежный ученик схватывал на лету, хотя казалось, что достучаться до этого замкнутого юноши совсем нелегко. И несмотря на то что учитель не раз повторял: «Воспитывайте себя, не позволяйте мне воспитывать вас», – Эдварду Хопперу, по его словам, понадобилось целых двенадцать лет, чтобы «преодолеть Генри» и найти себя в искусстве.

Творчество будущего мастера городского пейзажа как бы воплотило в себе завет учителя: «Я хочу больше, чем рисунок домов, и больше, чем рамы окон. Взгляд на стену или окно должен быть взглядом во времени и в пространстве. Стена хранит свою историю». И Эдвард Хоппер заставил зрителей не только видеть на своих картинах коробки и стены домов, но и слышать за ними вечный пульс живой жизни.

Выйдя из творческой лаборатории Генри, молодой художник должен был завершить свое образование поездкой в Европу. Не нарушая традиции, двадцатичетырехлетний Эдвард уехал в Париж. Развязное, броское поведение здешней богемы его нисколько не прельщало. Он поселился в скромной буржуазной семье и стал вести спокойный, добропорядочный образ жизни. Эдвард бродил по бульварам, рисовал на скамейках парков, не пропускал на своем пути ни одного музея, искал возможности познакомиться с художниками, о которых ему рассказывал Генри. Хоппер признавался, что именно в Париже к нему пришло особое видение света: «Я всегда интересовался светом. Свет здесь был особенным, совсем отличным от того, с которым я был знаком доселе. Даже тени здесь были освещенными». Поездка оказалась очень познавательной. Кроме Франции Эдвард побывал в Англии, Германии, Голландии и Бельгии. Довольный своим недолгим (около года), но полезным путешествием, он вернулся домой.

Художники «Восьмерки», устроившие в 1908 г. собственную выставку, пригласили Хоппера участвовать в ней. Он представил картины, написанные в Париже. Но так как это были полотна еще незрелого мастера, то успеха они не имели (впервые его картину «Плавание под парусами» заметили и купили только на Армори-Шоу в 1913 г.). Расстроенный Эдвард с еще большим упорством принялся искать свой собственный стиль рисования.

В этом же году художник вновь навестил полюбившуюся ему Францию. Это было не последнее свидание, заключительная, третья встреча состоялась в 1910 г. Когда влюбленный в великолепие красок и форм парижской архитектуры Эдвард вернулся в свою страну, она показалась ему «хаосом безобразия». И только безмерная любовь к Америке, вера в ее идеалы помогли ему стать не обычным подражателем европейской живописи, а подлинным гением национального искусства.

1915–1920 гг. были периодом активных творческих поисков художника. Он много работал, но не посчитал нужным сохранить рисунки, созданные в это время. Многие Эдвард уничтожил, поскольку они являли собой только черновики, наброски, за которыми пока было трудно распознать зачатки будущих изумительных хопперовских творений.

Живопись не давала никакого заработка, и, чтобы обеспечить себя самым необходимым, Хопперу пришлось работать в рекламном агентстве, делать иллюстрации для газет. Такая работа не приносила ему удовольствия, он все время мечтал стать независимым художником. Жил Хоппер уединенно и в полной мере испытал то чувство одиночества человека в мире, которым впоследствии будут пропитаны все его холсты.

Следующей ступенькой на пути к мастерству было обращение художника к графике. Первую свою гравюру он исполнил в 1915 г. Всего в его наследии около 60 офортов, лучшие из них созданы между 1919 и 1923 гг. Особый интерес вызывает гравюра «Поезд и купальщицы». Она казалась какой-то странной, поскольку художник противопоставлял здесь красоту живого хрупкого человеческого тела красоте крепкого металлического тела машины. Позже, будучи опытным мастером, он никогда больше не показывал этого впрямую. А в гравюре «Вечерний ветер» (1927 г.) впервые появилась основная тема всего хопперовского творчества – тема одиночества человека в мире. С этого момента она присутствует почти во всех его картинах: «Одиннадцать часов утра» (1926 г.), «Комната в отеле» (1930 г.), «Полуночники» (1942 г.), «Солнечный свет на втором этаже» (1960 г.) и др. Детская страсть художника к морю, никогда не угасавшая в нем, вылилась в гравюре «Спортивная яхта-кат»

(1922 г.) и в целом ряде картин: «Прибой» (1939 г.), «Двухсветный маяк. Кейп-Элизабет», «Маяк в Тулайте», «Комнаты у моря» (все в 1951 г.).

Гравюры принесли Эдварду Хопперу некую известность, их он представлял на выставках, за них получал награды. Его имя стало известно широкой публике, о нем ринулись писать Хэлен Рид и Форбес Уотсон. А увенчала все это профессиональная выставка Хоппера, которую организовал клуб Уитнеевской художественной студии. В целом увлечение гравюрой было важным этапом в поисках художника, оно стало той неотъемлемой частью его творчества, без которой невозможно постичь всю глубину хопперовского искусства. Сам Хоппер выразил эту мысль следующим образом: «В развитии любого художника, в ранних произведениях мы всегда найдем зародыш его поздних картин. Ядро, вокруг которого интеллект художника производит свою работу, – это он сам, его внутреннее «я», индивидуальность (которую можно назвать и каким-нибудь другим словом), – и она мало изменяется от рождения до смерти. Чем он был однажды, тем всегда остается».

Однако Эдвард Хоппер не ограничился графикой, в 1923 г. он снова взялся за акварель и масло.

Лишь в возрасте 41 года, когда за спиной осталось 20 лет неустанных поисков, художник наконец-то осознал, что все, о чем ему говорило призвание, подсказывала рука, постоянно твердил талант, заключается в одном только слове – «город». Хоппер как бы прозрел и оглянулся вокруг. Он словно заново открыл для себя шумные нью-йоркские улицы и дороги, набирающие необычный рост заводы, комбинаты, фабрики. И всерьез задумался над тем, чем современная цивилизация одарила человека, а главное, чем обделила. О том, к какому заключению пришел художник, можно судить по его постоянному обращению к таким темам, как одиночество, обезличивание, стандартизация человека. Он стал классическим живописцем обыденности и повседневности, являвшихся уделом простых людей. Но благодаря своему таланту сумел превратить обыденность в важность, повседневность – в значимость, а их вместе – в универсальность, завоевав тем самым звание великого мастера городского пейзажа и самого крупного урбаниста XX в.

Город явился изначальной координатой отсчета для всего хопперовского восприятия мира. Дух планировки и постройки был непременно характерен для всех его произведений. Художник очень любил город, умел разглядеть в нем особенную привлекательность, красоту и очень поэтично передавал это в своих пейзажах: «Город», «Конструкции Манхэттенского моста»,

«Фабрика, Глостер», «Закат над железной дорогой», «Западный мотель», «Бензин» и многих др. Наряду с большими промышленными центрами урбанист изображал замкнутость и ограниченность провинциальных городков: «Восточный ветер над Уихоукеном» (1934 г.), «Шахтерский городок в Пенсильвании» (1947 г.).

Вместе с образом города Хоппер создал и своеобразный образ человека в нем. У художника почти совершенно исчез портрет конкретного человека, он заменил его на обобщенный, суммарный образ одинокого городского жителя, который превратился в механизм, автомат, затерялся среди непроницаемых каменных стен. Не раз тема разъединенности людей воплощалась им в облике обнаженной женщины. Герои картин Хоппера печальные, разочарованные, застывшие, одинаковые, они как будто выражают крушение всех американских иллюзий. Часто эти похожие люди изображены в барах, кафе, кинотеатрах, гостиницах («Комната в отеле», 1931 г.; «Западный мотель», 1957 г.). Они абсолютно равнодушны к месту, где находятся. Им чужд даже собственный дом, вещи, которые Хоппер с большим мастерством обращает в символы одиночества.

Уже в середине 20-х гг. имя Эдварда Хоппера прочно вошло в американскую живопись. У него были свои поклонники и свои неприятели. Но и те и другие признавали его отличным мастером городского жанра. И польщенный этим урбанист с новым вдохновением принимался за работу.

Суровый, вечно одинокий, выделявшийся среди других «монументальной молчаливостью» – таким видели Эдварда Хоппера окружающие. Поэтому, когда сорокадвухлетний Эдвард вдруг женился, для всех, кто его знал, это стало полной неожиданностью. Но вскоре они убедились, что жена Эдварда, Джозефина Верстиль, действительно его вторая половина. Она сама была художницей, и притом тоже ученицей Роберта Генри. Целиком подчиненный работе образ жизни Хоппера пришелся ей по душе. Она разделяла все взгляды, утверждения, жизненные позиции мужа и, как никто другой, понимала его во всем. Джозефина ничуть не удивлялась, когда всей пышной красоте Нью-Мехико ее муж предпочитал старый локомотив, увиденный там. Иногда, путешествуя, семейная пара неожиданно останавливала свой автомобиль и бралась за кисть. А на акварели «Джо в Вайоминге» Хоппер изобразил свою жену, рисующую пейзаж прямо из машины.

В 1930 г. супруги купили дом на Кейп-Код. В нем они прожили счастливо до последних своих дней. Этот уютный, строгий и такой горячо любимый дом на морском побережье

очень часто изображал Хоппер на своих полотнах. А вообще именно ему принадлежит открытие своеобразного жанра – портрет дома. Такими портретами стали «Дом Тэлбота» (1926 г.), «Дом Адамса» (1928 г.), «Дом капитана Килли» (1931 г.) и «Дом у железной дороги» (1925 г.) – одно из лучших произведений художника. На этой картине перед зрителем открывается широкое поле, посреди которого словно затерялся дом с мансардой. Мимо него проходит железная дорога. Где-то существует большой, оживленный мир. Окруженный пустотой пространства, дом кажется еще более одиноким и оторванным от цивилизации.

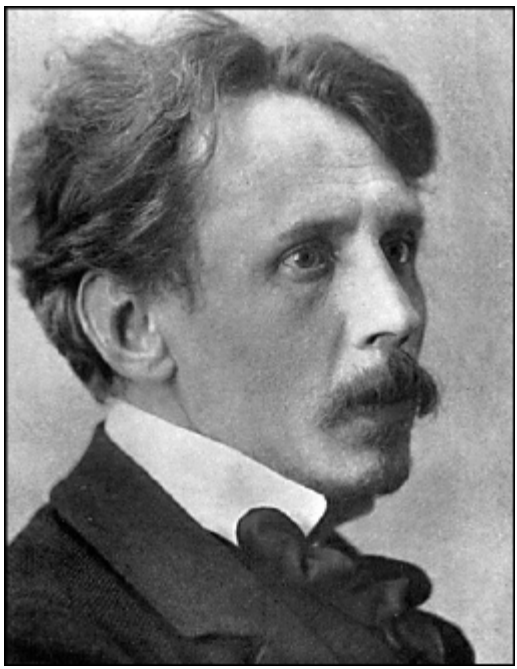
Хоппер оставил работу для заработка. Ведь теперь ежедневный, ежечасный упорный труд художника наконец-то по достоинству оценили современники. В 1933 г. Музей современного искусства в Нью-Йорке предложил Хопперу организовать персональную выставку. Она принесла ему большой успех и мировую славу. После нее художника приняли в Национальную академию рисунка. Пришло долгожданное официальное признание. В 1945 г. Хоппер стал членом Национального института искусств и литературы. А через десять лет его наградили золотой медалью и приняли в члены Академии искусств и литературы.

Но невзирая на все эти награды и почести, чета Хопперов продолжала жить скромно и замкнуто, общаясь лишь с тесным кругом друзей. Как всегда, изо дня в день их жизнь проходила в творчестве. Этот мирный размеренный распорядок нарушила только тяжелая болезнь Эдварда, постигшая его в 1964 г. Но рука художника, вечно тянущаяся к краскам и полотну, все же ненадолго переборола недуг. И Хоппер успел написать свою последнюю загадочную картину «Комедианты» (1965 г.). На ней изображены Пьеро и Арлекин, их руки навсегда вместе. Эти образы как будто стали воплощением пламенной любви Эдварда и его жены. Перед силой их чувства, какую боготворило само искусство, бессильна была даже смерть. Супруги ушли из жизни вместе в мае 1967 г.

Об Эдварде Хоппере говорили, что «его живопись таит под внешним монотонным однообразием огромную силу». И это действительно было так. Он всегда оставался верен выбранным для себя стилю, манере, приемам, темам. Может, именно за это судьба одарила его несметными богатствами: ровным почерком, уверенной рукой, ясным умом, строгой живописью. Хоппер избегал броскости, никогда не афишировал, не выставлял напоказ свое новаторство. Но его трудный путь от картины к картине неустанно вел к совершенству. Его учитель Р. Генри утверждал,

что «труднее быть простым, чем сложным». Эдвард Хоппер сумел достичь вершин лаконичности и еще раз доказал человечеству, что все гениальное – просто.

ЧЮРЛЕНИС МИКАЛОЮС КОНСТАНТИНАС (род. 22.09.1875 г. – ум. 10.04.1911 г.)



Выдающийся литовский живописец, классик литовской национальной музыки. Создатель оригинальных картин, в которых фантастические видения и литовский фольклор переплетены с музыкальными ритмами.

Микалоюс Константинас Чюрленис, безусловно, относится к числу самых оригинальных и интересных мастеров XX в. В мировой живописи его полотна занимают особое место. Их нельзя трактовать однозначно. Невозможно причислить художника к какому-либо течению в живописи. Одни называли его литературно-психологическим символистом. Другие считали предтечей абстрактного искусства или русского авангардизма. Некоторые видели в его произведениях отражение эзотерических мотивов. В то же время ряд полотен Чюрлениса можно считать вполне реалистическими. Многие из них насквозь пронизаны мотивами литовского народного искусства.

Как художник Чюрленис работал всего несколько лет, с 1903

по 1909 г., и за это короткое время сумел пройти путь от становления до зрелого мастера, которому подражали, которым восхищались.

Константинас родился в Варене, но его детство прошло в одном из самых красивых и поэтичных уголков Литвы – деревне Друскининкай – стране лесов и озер, где несет свои воды Неман. Его мать, простая крестьянка по имени Адель, рассказывала детям сказки и пела народные песни – дайны. Отец, тоже Константинас, учившийся музыке в провинциальном монастыре, был скромным деревенским органистом. Играл он посредственно, но вот педагогом, видимо, был неплохим. Под его руководством мальчик быстро овладел нотной грамотой и уже в семь лет мог свободно читать с листа.

Постепенно Друскининкай становился известным курортом. Дачники из Варшавы, Вильнюса, Москвы и Петербурга с удовольствием слушали игру маленького вундеркинда. Один из них, варшавский врач Ю. Маркевич, в свое время окончивший Московскую консерваторию, решил принять участие в его судьбе. Он порекомендовал Константинаса меценату, князю М. Огинскому, в поместье которого в Плунге была оркестровая школа. Там в тринадцать лет Чюрленис стал учиться играть на флейте и вскоре начал сочинять музыку.

В 1893 г. при поддержке Огинского юноша отправился в Варшаву, чтобы продолжить образование в музыкальном институте у известного преподавателя фортепьянной игры профессора З. Сигетинского, большого поклонника Шопена. Под его руководством Константинас написал целый ряд музыкальных произведений, которые стали пользоваться популярностью, а некоторые даже были напечатаны в варшавском музыкальном альманахе «Меломан».

В 1899 г. институт был закончен с отличием. Но спокойная и сравнительно обеспеченная жизнь учителя музыки не привлекала юношу. Он с головой ушел в сочинительство и написал большую симфоническую поэму «В лесу», с которой началась история литовской профессиональной музыки.

Стремясь к совершенствованию достигнутого уровня, Чюрленис два года проучился в Лейпцигской консерватории. Здесь, тоскуя по родине, он вдруг начал рисовать, купив на последние деньги кисти и краски. Однако тогда это не пошло дальше любительских набросков.

Осенью 1902 г. Чюрленис вернулся в Варшаву, где некоторое время жил за счет частных уроков. На каникулы он приехал в Друскининкай и именно там, вдохновленный природой родной Литвы, начал серьезно пробовать себя в живописи. Его рисунки

этого периода были еще неумелы, но в них уже чувствовалось тонкое понимание природы, любовь к метафорам и обобщениям.

Стремясь воплотить тревожащие его образы на бумаге, будущий художник понял, что этому необходимо серьезно учиться. Уже в конце 1902 г. он поступил в Варшавскую художественную студию, а потом в частную школу живописи и художественных ремесел. Родные и друзья считали, что живопись может помешать музыкальным занятиям и всячески отговаривали Константинаса от этого. Но Чюрленис упорно продолжал осваивать азы живописной грамоты, рисуя гипсы, обнаженную натуру, потом перешел к любимым пейзажам и написал свою первую картину с символическим названием «Музыка леса», где стволы вековых сосен, подобно трубам органа или струнам гигантской арфы, словно звучат под напором ветра.

В эти годы в европейской, а особенно польской живописи, царил символизм. Чюрленис органично примкнул к этому течению. В полном соответствии с известным афоризмом Шопенгауэра о том, что «существует столько различных миров, сколько есть мыслителей», он создал свой собственный мир видений, грез, предчувствий, предостережений, звучащих линий и красок. Уже в первых картинах – «Заколдованный город», «Утро», цикле «Похороны» («Похоронная симфония») возникли образы, представляющие собой «условные знаки, намеки, зыбкие символы голосов подсознательного».

В марте 1904 г. Чюрленис поступил в Варшавскую школу изящных искусств. Большинство ее преподавателей входили в художественное объединение «Штука» («Искусство») и находились под сильным влиянием позднего романтизма и символизма. Они стремились развить у студентов фантазию, чувство декоративности, умение свободно компоновать. Главное внимание уделялось рисунку с обнаженной натуры, работе на пленэре, декоративному рисованию и орнаменту. Все это отвечало стремлениям Чюрлениса.

Помимо живописи его внимание было занято изучением философии, особенно индийской. Он увлекался астрономией, гипнозом. Читал Ветхий Завет, Ницше, Рабиндраната Тагора. А на каникулах в Друскининкае упорно рисовал пленэрные этюды. И все эти впечатления концентрировались в ярких эмоциональных образах, запечатленных на полотнах: тревожный загадочный «Покой», грозный «День», щемящая «Печаль» и др. Позже появляются знаменитые «Дружба» – лучезарная и всепобеждающая, «Истина», потрясающая хрупкостью трепетного стремления к непознанному и безнадежностью познания.

Все чаще художник задумывался над «проклятыми

вопросами»: смысл и трагедия жизни, тайна смерти, неотвратимость рока – все это в той или иной степени находило отражение во многих его полотнах, одновременно полных звуками: звоном колоколов («Колокола»), шумом дождя и ветра («Потоп», «Буря»), звучанием струн («Арфисты»). Но наряду с этим из-под кисти Константинаса появились жизнеутверждающий цикл «Сотворение мира» и гимн мирозданию «Знаки Зодиака».

В 1906 г. работы художника произвели фурор на выставке учеников Варшавской школы в Петербурге. О Чюрленисе стали писать как о зрелом самобытном мастере. Он решил оставить Варшавскую школу и перебраться в Литву, чтобы работать самостоятельно. С детства страстно любивший литовское народное творчество, природу Литвы, Чюрленис давно тосковал по родине. Ему казалось, что в Вильнюсе, ставшем в то время центром возрождения народной культуры, он сумеет лучше проявить свои творческие способности.

Вскоре в вильнюсских газетах появилось объявление о том, что молодой музыкант, окончивший Варшавскую и Лейпцигскую консерватории, обучает игре на фортепиано и музыкальной теории. Это давало средства на жизнь, и Константинас с энтузиазмом занялся общественной деятельностью. Он руководил хором общества «Вильняус канклес», собирал народные песни и музыкальные инструменты, выпустил сборник песен для детского хора. Из-под его пера вышел ряд статей, посвященных организации художественных выставок и музыкальных конкурсов, теоретическая работа о литовской музыке. Он выступал за создание в Вильнюсе Народной консерватории и Народного дворца, призванных распространять народную культуру. Был вице-председателем «Литовского художественного общества».

9 января 1907 г. открылась Первая литовская художественная выставка, к организации которой Чюрленис имел прямое отношение. На ней демонстрировались 33 его работы. Увы, соотечественники не поняли их. Картины никто не покупал, а газеты либо обошли их молчанием, либо выступили с критикой «декадента». Это отношение не изменилось и в последующие несколько лет, что, безусловно, не могло не огорчать художника. Однако подстраиваться под вкусы публики он не хотел.

Справиться с депрессией помогли друзья и невеста София Кимантайте, студентка филологического факультета Краковского университета, увлеченная журналистикой. Именно она научила Константинаса литовскому языку (семья Чюрленисов была польскоязычной). Она стала и вдохновительницей лучших его произведений. Чюрленис писал: «Имя ей Зося, а похожа она на весну, на море, на солнце… ты, музыка, тысяча солнц, твои ласки,

море, хоры – все сплетено в одну симфонию… Я хотел бы создать симфонию из шума волн, из таинственных речей столетнего леса, из мерцания звезд, из наших песен и бескрайней моей тоски». Именно такими симфониями стали его картины «Фуга», циклы «Солнечная», «Весенняя», «Летняя»; «Морская» и «Звездная» сонаты, в которых основным средством воплощения творческого замысла служит компоновка пластических элементов в целостную живописно-музыкальную систему.

В серии сонатных циклов особняком стоит «Соната ужа», построенная на мифологических образах. Уж, мудрое божество языческой Литвы, выступает здесь хранителем Солнца, Человека, а в конечном итоге («Финал») – всего мироздания.

Сказочные и мифологические элементы постоянно присутствуют в творениях художника. «Сказка», «Сказка о крепости», «Сказка о замке», «Путешествие королевича», «Путешествие королевны» – циклы, повествующие о стремлении к добру, красоте, тяготении мятущейся души к неизведанному, высокому и прекрасному. Как и все остальные картины художника, их можно толковать по-разному. Вот одно из любопытных прочтений «Сказки», сделанное простым крестьянином: «Видишь, люди взбираются на гору искать чудо, думают, что там стоит прекрасная королевна, и кто окажется самым сильным, красивым, умным, того она и выберет. Взошли, а королевны-то и нет, сидит только бедный голый ребятенок – сорвет сейчас пух с одуванчика и заплачет». Автор высказывания, правда, не обратил внимания на «птицу-ужас» из центральной части триптиха, нависшую над ребенком, о которой Саломея Нерис писала: «Страшный вихрь крыльев одуванчик белый сдует. А ребенок все играет. Несказанно прекрасен час земной радости. Летит черный ужас».

Только в редких случаях известно, что же думал о смысле своего произведения сам художник. О «Сказке королей» он говорил: «Пошли два короля в лес. Но ты, братец, не думай, что были то простые короли и что лес тот был простой. Все это сказочно, величественно. Лес такой, что на ветвях деревьев умещаются огромные города с дворцами, пагодами, башнями… В таком-то лесу и гуляют себе эти два короля… Конечно, это великаны… Лес мрачен и темен. Они ходят и ищут. Ищут, откуда в этом темном лесу словно свет струится. И нашли на земле, между могучими темными стволами, маленькую вещицу, излучающую солнечный свет. Один из королей взял ее в ладони, оба смотрят и дивятся. Что бы это такое могло быть? Несмышленыши. Великим королям никогда не понять этого. А ведь это простая, всем нам известная литовская деревня. Она

посылает миру сияние самобытной литовской культуры».

Есть в творчестве Чюрлениса и удивительные лирические пейзажи, и пейзажные фантазии, пронизанные тонким поэтическим чувством. София рассказывала: «Константинас жил, погруженный в красоту природы, каждая веточка была объектом его наблюдения. Он, захлебываясь, пил краски цветов…» А сам он писал: «Какая поразительная гармония, которую ничто не может замутить. Все существует как прекрасное сочетание красок, как звучание дивного аккорда».

Триптих «Райгардас» – это конкретный пейзаж окрестностей Друскининкая, полный мечтательной меланхолии, мягкий и декоративный. Но уже в триптихе «Лето» реальные деревья являются материалом для создания обобщенной образной конструкции, создающей неповторимый эффект за счет ритмических повторов и чередования пластических элементов. «Лето» и другие циклы, изображающие времена года, создают не столько реально увиденные художником моменты жизни природы, сколько обобщенные образы лета, зимы, весны, пропущенные через призму его восприятия. «Пейзажами души» часто называют их искусствоведы.

Безудержная фантазия заставляла Чюрлениса вводить в пейзажи сказочные элементы, создающие неповторимый эффект. Так появился «Лес». Тусклый свет вечерних сумерек заставил художника увидеть сосны, оседланные всадниками в коронах, несущимися на неведомый зов, и запечатлеть видение в красках. Этот же принцип введен и в картину «Жемайтийское кладбище». Здесь две гигантские птицы-стражи видятся в вершинах деревьев, нависших над резными деревянными крестами – гордостью народного литовского искусства.

Осенью 1909 г. Чюрленис, стремясь к известности, перебрался в Петербург и сблизился с художниками из объединения «Мир искусства» – Добужинским, Бенуа, Бакстом, Сомовым, Лансере. Новые друзья высоко оценили творчество художника. Его работы демонстрировались на выставках «Союза русских художников». Чюрленис, подобно большинству своих товарищей, увлекся театром. Мечтал написать оперу «Юрате – королева Балтики», выполнил пятиметровый занавес для театра «Рута».

В Петербурге Константинасу пришлось нелегко. Он поселился в маленькой дешевой комнатушке. Жил очень скудно, так как не мог давать уроки музыки – слишком высока была конкуренция со стороны петербургских музыкантов. И все же он продолжал творить. Здесь был создан «Рекс» – одна из самых мрачных картин художника, повествующая о борьбе света и мрака, добра и зла.

1 января 1909 г. состоялась свадьба Константинаса и Софии. Лето этого года они провели в Плунге. В картинах Чюрлениса («Честь восходящему солнцу», «Рай», «Арка Ноя») опять появились жизнеутверждающие мотивы. В его творчестве стало отчетливо проступать увлечение Востоком. Об этом свидетельствуют цикл «Соната пирамид», «Жертвенник». Но нужно было возвращаться в Петербург, с которым теперь были связаны все надежды художника. Здесь он опять недоедал, по собственному признанию работал «24–25 часов в сутки», не высыпался. «Я здесь один, мне очень тоскливо», – писал он жене. Постепенно резервы организма исчерпывались. В творчестве Константинаса все чаще начали звучать мрачные, тревожные ноты («Демон», «Прелюд», «Баллада о черном солнце»). Чюрленис почувствовал приближение сумасшествия. На Рождество, по зову Добужинского, София приехала в Петербург, нашла мужа в состоянии крайнего нервного истощения и срочно перевезла его в Друскининкай. В скором времени, по настоянию врачей, его пришлось поместить в больницу для душевнобольных под Варшавой. Чюрленису запретили рисовать и заниматься музыкой.

Однажды вечером художник ушел в лес в одной больничной одежде, предварительно написав несколько строк жене, поздравив ее с рождением дочери. Результатом стало воспаление легких. Потом последовало кровоизлияние в мозг и скорая смерть. Художника похоронили на кладбище Расу в Вильнюсе.

Комитет «Мира искусства» в составе Добужинского, Бенуа, Браза и Рериха направил в Вильнюс телеграмму с соболезнованием, где Чюрленис был назван гениальным художником. А вильнюсская газета «Людас Гира» писала: «…он не имел себе равных в оригинальности и необыкновенности таланта». В тот же год в Вильнюсе открылась посмертная выставка работ, а в январе 1912 г. такая же выставка состоялась в Петербурге. Потом картины художника экспонировались на Второй международной выставке импрессионистов в Лондоне. Было написано множество статей с хвалебными отзывами о творчестве Чюрлениса. Начался быстрый путь к признанию. И сейчас уже никого не удивят слова известного литовского поэта Э. Межелайтиса: «Чюрленис – это все вместе: и музыка, и краски, и поэзия. Но главное в нем – мысль. Архитектурные чертежи и воздвигнутые по ним ансамбли мысли». Эти слова наиболее точно характеризуют суть творчества великого литовского художника.

ШАГАЛ МАРК
(род. 7.07.1887 г. – ум. 28.03.1985 г.)

Выдающийся французский живописец, график и скульптор, театральный декоратор, большой мастер монументальной живописи, один из основоположников сюрреализма.

Участник многочисленных выставок: в Осеннем салоне (Париж:, 1912 г.), объединений «Мир искусства» и «Ослиный хвост» (Москва, 1912 г.), в Берлине (1914 г.), бъеннале в Венеции (1948 г.), в Лувре (1977 г.) и др.

Обладатель почетных наград: гран-при за офорты к «Мертвым душам» Гоголя (1948 г.), ордена Почетного легиона (1977 г.).

Прозаик и поэт, автор книги «Моя жизнь» (1923 г.).

Искусство этого художника в равной степени считают своим евреи, русские и белорусы. Сам же Шагал до конца своих дней называл себя «русским художником», подчеркивая тем самым свою родную общность с российской живописной традицией. Но как большой, настоящий мастер, он в своем творчестве раздвинул национальные, религиозные и любые другие рамки и по праву стал художником мира. Недаром Андре Бретон называл искусство Шагала «магическим универсумом».

Произведения этого художника неизменно погружают

зрителя в мир детства. Невероятные персонажи, например зеленые козы или коровы, у него гуляют где хотят, люди ходят задом наперед, сидят на крышах, летают и переворачиваются вверх ногами, предметы помещаются один в другом и вытворяют еще бог знает что, не поддающееся логике обычного мышления. Это похоже на воплощение детской мечты, бессознательных всплесков фантазии или сновидений. Не зря один из критиков назвал искусство Шагала ночным.

Но такое мироощущение художник сохранял всю жизнь, он был всегда неожиданным и эксцентричным. Шагал вспоминал, как, достигнув 13 лет, он с ужасом представлял себя в морщинах и с черной бородой и рыдал при этом. Что же так пугало мальчишку? В автобиографии Шагала есть одно предложение, отвечающее на этот вопрос: «Никуда не денешься, пора взрослеть и делаться как все».

Щуплый большеголовый мальчик, которому отец из каких-то соображений еще и приписал лишних два года, изо всех сил старался превзойти хоть в чем-нибудь своих сверстников. И его действительно стали называть вундеркиндом, потому что он учился игре на скрипке, пел в синагоге, сочинял стихи и рисовал. Мовша Шагал поочередно мечтал «пойти» в канторы, музыканты, танцоры или поэты, потому что все ему удавалось. Вот только в школе успехи были очень средние. Единственным предметом, на котором он не краснел и не заикался, была геометрия. Ну а на рисовании, как он вспоминал позже, ему «не хватало только трона».

Отец Шагала был грузчиком в рыбной лавке, кормильцем большой семьи, в которой росло девятеро детей. Мать заботилась обо всех, была мастерицей, любительницей поговорить и, наверное, одаренной женщиной, потому что Шагал признавал: «Весь мой талант таился в ней, моей матери, и все, кроме ее ума, передалось мне». Именно она поверила в его художественные задатки и повела в школу живописи и рисунка художника Пэна – единственное подобное учебное заведение в Витебске. Мальчик из бедного еврейского квартала буквально бредил словом «художник». Отец заплатил только за два месяца обучения, а потом Ю. Пэн стал учить юное дарование бесплатно. О роли этого человека в жизни Шагала говорит то, что он ставил своего первого учителя рядом с отцом. Пэн и посоветовал юноше продолжить учебу в Петербурге.

Когда отец об этом услышал, то бросил 27 рублей сыну под ноги, и тот собирал их под столом, глотая слезы. Но все-таки строгий родитель достал ему временное разрешение на жительство в Петербурге (дело в том, что по царскому повелению

для евреев существовала черта оседлости), и теперь Мовша Шагал ехал в северную столицу якобы по поручению купца за товаром.

Оказавшись в 1907 г. в Питере, юноша сначала попытался поступить в училище технического рисования барона Штиглица, но провалился. А вот в школе Общества поощрения художеств повезло, его приняли без экзаменов сразу на третий курс, а затем, как успевающему ученику, назначили стипендию. Директором здесь был Николай Рерих. Один из преподавателей, скульптор Гинцбург, ученик Антокольского, академик, пускал молодого человека в свою мастерскую. Другим благодетелем стал адвокат Гольдберг, который взял его к себе в лакеи и таким образом дал крышу над головой и стол. Шагал перепробовал еще несколько учебных заведений, пока не остановился на школе Е. Н. Званцевой, где преподавал замечательный мастер театрально-декоративного искусства Л. С. Бакст. Это было единственное учебное заведение, которое ориентировалось на новые европейские веяния в искусстве. Разглядывая рисунки Марка Шагала (он поменял свое имя на более звучное), Бакст вынес свой приговор: талант у юноши есть, но испорченный, хотя и не окончательно. А своеобразие этого таланта состояло в том, что он плохо поддавался шлифовке. Через несколько месяцев учебы Шагал понял, что и здесь, как раньше у Пэна, его что-то не устраивало. «Я способен только следовать своему инстинкту», – решил он для себя.

В это время Бакст должен был уезжать в Париж для оформления постановок антрепризы С. Дягилева. Вслед за ним засобирался и Шагал, понимая, что может чему-то научиться только в столице мирового искусства.

До отъезда некоторое время он пожил дома, в Витебске, надеясь выпросить у отца денег. Семья была против дальних странствий, из которых еще не известно что получится. Но не окажись в то время М. Шагал в Париже, он, наверное, «сделался бы как все» – приказчиком, бухгалтером или фотографом.

Четырехлетнее пребывание в Париже стало самым важным в творческом становлении Шагала. Он окунулся в разнообразие новых течений, направлений и школ, постигал классическую живопись в залах Лувра и Люксембургского музея, преклонялся перед Рембрандтом, не раз возвращался к работам Шардена, Фуке, Жерико. Художник был завсегдатаем галерей и салонов, где выставлялись Сезанн, Ван Гог, Матисс, Гоген, посещал литературные и художественные салоны, участвовал в спорах, пытался разобраться в искусстве и найти в нем свое место. В конце концов, Шагал определился: «Долой натурализм, импрессионизм и кубо-реализм!.. Куда мы идем? Что за эпоха,

прославляющая технику и преклоняющаяся перед формализмом? Да здравствует безумие!.. Мое искусство не рассуждает, оно – расплавленный свинец, лазурь души, изливающаяся на холст». Хотя теоретики искусства упорно причисляют Шагала к сюрреалистам, сам художник, будучи уже известным и умудренным, сказал: «Направления – это скорее теоретические понятия, я не считаю себя принадлежащим ни к какому направлению. Мое дело – краска, чистота, любовь… Но это не направление, а убеждение». И это убеждение сформировалось у него уже в ранние годы.

М. Шагал много путешествовал по Франции, изучал страну, поддерживал дружеские отношения с Пикассо, Матиссом, Боннаром, Элюаром и другими художниками и поэтами, ставшими гордостью французского искусства. Жил он тогда в «Улье» – общежитии художников, где располагались десятки маленьких художественных мастерских, часто голодал, не имел денег на холсты, бывало, что рвал и натягивал на подрамники постельное белье. В периоды хронического безденежья Марк в дуэте с Ф. Леже давал концерты на улицах Парижа. Картина была незабываемой: Шагал пел еврейские песни, а Леже аккомпанировал ему… на лютне. Но, несмотря на нужду и тоску по родине, молодой художник работал с упоением, выставлял свои картины в салонах и пытался продавать, но их покупали разве что оптом и по дешевке. Чаще же он их раздаривал, и уезжали работы раннего Шагала в Амстердам, Брюссель, Берлин. Среди картин этого периода наиболее характерные «Я и моя деревня» (1911 г.), «Скрипач», «Поклонение Аполлинеру», «Россия. Ослам и другим» (1911–1912 гг.), «Автопортрет с семью пальцами», «Голгофа» (1912 г.), «Молящийся еврей» (1913 г.), в которых уже проявился стиль Шагала, один из самых ярких в авангардной живописи начала XX века.

Но тогда ни он, ни кто-либо другой не могли предсказать его взлет. Марк чувствовал себя нищим, безродным евреем, чужим почти для всех, за исключением Аполлинера и нескольких поэтов его круга, а также издателя Канудо, который в 1913 г. организовал в редакции своего журнала выставку работ Шагала и назвал его самым блестящим колористом среди живописцев авангарда.

Через год художник собрал почти все свои работы, выполненные во Франции, и поехал в Берлин устраивать первую персональную выставку в редакции журнала «Дер Штурм», организованную издателем Вальденом. Она произвела фурор. Особенный отклик вызвала живопись Шагала у молодых немецких художников, а уже после войны она дала толчок

развитию экспрессионизма.

Впитав и переосмыслив все, чем одарил его Париж, М. Шагал обрел свой стиль, который отличался, прежде всего, религиозностью и национальной окрашенностью. Сочный еврейский колорит образов и глубокое осмысление их в контексте ирреального, сверхъестественного существования породили и совершенно невероятную композицию картин, и немыслимые цветовые сочетания, и взрыв устоявшихся представлений о живописи.

Теперь художник мог собой гордиться. Поэтому решил съездить на родину, на свадьбу сестры и на свидание с любимой – Беллой Розенфельд. Их знакомство состоялось еще до Парижа, отношения были чисты и возвышенны. Девушка провожала его за границу, потом писала письма. Любопытно, что он с первого взгляда почувствовал притяжение ее глаз, теплоту души и… понял, что это его жена. Расстояние несколько стерло остроту этого чувства, но теперь, оказавшись рядом, Шагал решил, что эта девушка предназначена ему судьбой. Пусть она дочь богатого ювелира и не ровня ему, но ведь он художник!

Шагал был по-настоящему счастлив. Потому что познал любовь, потому что не ошибся в Белле. С этого времени тема любви станет одной из ведущих в его творчестве. И даже одна из последних картин художника, написанная в 1983 г., будет называться «Двое влюбленных на красном фоне». Белла имела не только привлекательную внешность, она получила хорошее образование, изучала языки (в совершенстве знала французский, что очень пригодилось позже), увлекалась философией, любила творчество Достоевского, обладала литературным даром, обучалась в одной из театральных студий Станиславского. Ей было что дать Шагалу. Она сразу же оценила талант будущего супруга. А он воспевал ее в своих картинах, посвящал ей свои стихи и даже поэму под названием «Жена», а в воспоминаниях слово «Она» – писал с большой буквы. Их любовь – это редкое совпадение миров двух людей.

Счастье молодоженов прервала война. Шагал лишился загранпаспорта и ожидал призыва в армию. Правда, ему удалось устроиться не в окопы, а в Петроградское военное бюро и воевать с бумажками. Когда же армия Вильгельма стала одерживать победы, а русские солдаты разбегаться с лозунгами о свободе и революции, Шагал тоже дезертировал. Разобраться в происходящем ему было трудно. Дума, Временное правительство, Керенский, Учредительное собрание, Маркс и Ленин – все это было где-то рядом, но художник жил прежде всего творчеством. В 1914–1915 гг. его картины фиксировали события, он даже

именовал их документами. Неожиданно его выдвинули от молодежи в новое министерство искусств. Через некоторое время Шагал едет в Кремль к Луначарскому и получает от него мандат комиссара по делам изобразительных искусств в Витебске. Мудрая Белла сказала тогда: «Все кончится провалом и обидой». И оказалась права.

Но М. Шагал с энтузиазмом взялся за работу. Организовал в родном городе Школу искусств для детей бедноты, успел даже выпустить несколько десятков художников, открыл мастерскую и художественный музей. Дважды он вместе с учениками оформлял город к празднованию годовщин Октябрьской революции. По его приглашению в школе работали Пэн, Малевич и другие живописцы из «левых». В этот период художник создает ряд полотен («Над городом», 1914–1918 гг.; «Венчание», «Прогулка», обе в 1918 г.), ставших вершинами его творчества.

Но ученики и соратники во главе с К. Малевичем скоро остыли к идее, предали своего друга и директора. Они организовали настоящую травлю М. Шагала и таки добились его изгнания. Имущество школы и музея было растащено. Административная и педагогическая деятельность, которая не оставляла художнику времени для творчества, потерпела крах. Но все, что оставалось из прежних работ, спасла и сохранила верная Белла. Она одна осталась рядом с супругом. Хотя нет, ко времени переезда в Москву у них уже родилась дочь Ида. Втроем в 1920 г. они поселились в подмосковном поселке Малаховка.

М. Шагалу предложили работу в открывшемся Еврейском камерном театре под руководством А. Грановского. И художник снова с головой ушел в дела. Кроме костюмов и декораций для спектаклей, он за полтора месяца выполнил семь панно для фойе и зрительного зала, а также занавес. Это были поистине монументальные работы, которые, к сожалению, прослужили недолго (в 30-е гг. их сняли), но дали возможность художнику «размахнуться» в новом виде живописи и ощутить свои силы.

В этот период художник дружил с Эфросом и Михоэлсом, познакомился с Мейерхольдом, Вахтанговым и Таировым, встречался с Маяковским, увлекался Блоком и Есениным. Однако многое из того, что они создавали, как известно, не вписалось в рамки «пролетарского» искусства. Творчество Шагала тоже отказывались понимать и принимать. Он оказался невостребованным. Несколько месяцев художнику пришлось работать в колонии для беспризорных в Малаховке. И все чаще мыслями он летел в Париж, где в его мастерской было много неоконченных работ, а также в Берлин, где он оставил свою выставку. В 1922 г. Шагал решил покинуть неласковую родину

навсегда, с надеждой, что, может быть, вслед за Европой его полюбит и Россия.

С тех пор он стал жить, как герои его полотен, – с лицом, повернутым назад. Тысячу раз возвращался художник воспоминаниями в родной Витебск и надеялся на встречу с ним. По этой причине он не принимал французское гражданство до 1938 г. На чужбине М. Шагал долго чувствовал себя «деревом, вырванным с корнями и повисшим в воздухе». А выжил он только потому, что никогда не порывал духовной связи с родиной. Все, что происходило в жизни Марка Шагала после 1922 г., долго не было известно в нашей стране. О нем почти забыли, а его произведения находились в «спецхране». То, что он создавал отныне, уже не принадлежало России.

Один год художник прожил в Берлине, где занялся гравюрой, изучил новые техники и создал 20 офортов к книге «Моя жизнь» (она была издана на французском языке в Париже в 1931 г.). В 1923 г. по приглашению французского галерейщика Воллара Шагал переехал в Париж и в течение нескольких лет работал по его заказам. В 1931 г. он совершил путешествие по Сирии и Палестине, набираясь впечатлений для новой работы, заказанной Волларом, – иллюстраций к Библии. Его полотна со временем были выставлены в центре Парижа, в здании Культурного центра имени Ж. Помпиду, среди произведений русских живописцев.

В живописных работах Шагала 30-х гг. много ностальгических и тревожных мотивов. Таковы, например, «Одиночество», «Белое распятие» (1938 г.), «Распятый художник» (1938–1940 гг.), «Мученик» (1940 г.), «Желтый Христос» (1941 г.) и др. Предчувствия не обманули художника. Фашизм стал величайшей трагедией человечества, в том числе и еврейского народа. Что касается лично Шагала, то ему была оказана особая «честь» – в 1933 г. в Манхейме по приказу Геббельса его картины сжигали на кострах.

Во время Второй мировой войны и до 1948 г. М. Шагал жил в США. Там его постигло огромное горе: в 1944 г. скончалась Белла. Композиции «Моей жене посвящается» и «Вокруг Нее» стали своеобразным памятником этой прекрасной женщине. Только через восемь лет Шагал решился заключить новый брак – с В. Бродской, которая помогла художнику вновь вдохнуть жизнь в его искусство. Вслед за произведениями станковой живописи, замечательными иллюстрациями к роману Лонга «Дафнис и Хлоя» (1960–1962 гг.) Шагал все больше увлекается монументальной росписью, мозаикой, керамикой, шпалерами и скульптурой.

За последующие десятилетия мир узнал М. Шагала как

гениального художника. Он создал иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя и получил за них престижную премию, затем выполнил серию гуашей для «Цирка Воллара». Художник всегда любил цирк и считал свое искусство близким к цирковому по праздничности, смелости, буйству фантазии и наивной простоте.

На протяжении 60—70-х гг. Шагал изготовил множество витражей и панно для церквей, костелов, синагог и общественных зданий разного назначения во многих странах мира. Достаточно сказать, что французы доверили ему создание образа Христа в Реймском соборе и роспись плафона в парижской Гранд-Опера, американцы заказали два панно для Метрополитен-Опера в Нью-Йорке, израильтяне – мозаики и гобелены для здания парламента в Иерусалиме.

В 1973 г. в Ницце был открыт необычный музей «Библейское послание» – специально выстроенное здание, в котором расположились сотни офортов, рисунков, картин, витражей, шпалер, скульптур Марка Шагала на религиозные сюжеты. Правительство Франции объявило этот музей национальным.

Награды и отличия стали свидетельствами высочайшего мастерства художника. В 1977 г. Шагал был удостоен ордена Почетного легиона – высшей награды Франции. А в честь 90-летия художника, вопреки традиции, в Лувре была устроена его прижизненная выставка.

И только настоящая родина никак не хотела признавать своего сына. Во времена «оттепели» 60-х гг. художника навестил советский поэт Е. Евтушенко. М. Шагал был счастлив, что о нем вспомнили, передал свою книгу Н. С. Хрущеву, но этот подарок до него так и не дошел, потому что ответственному чиновнику имя художника ни о чем не говорило.

Все одиночество мое – в моей душе.
Вы поняли?
Вхожу в нее без визы.

Эти строки стихотворения Шагал, кажется, выкрикнул. Как много в них тоски, боли и страстного желания увидеть милый сердцу край! Его мечта осуществилась только в 1973 г., когда художнику было уже 86 лет. Он провел несколько дней в Москве и Ленинграде, увидел свою выставку в Третьяковской галерее, побывал в кабинете учителя Н. Рериха. Но в Витебск, о котором грезил более 50 лет, так и не попал. Лишь со временем земляки М. Шагала организовали его музей и установили памятник.

Скончался М. З. Шагал в местечке Сен-Поль-де-Венс, около Ниццы, в возрасте 97 лет. На устах его замерла улыбка. До конца

жизни он сохранял удивительное жизнелюбие, несмотря на тяжкие испытания. В одном из интервью, опубликованном во время посещения СССР, он сказал: «Что бы я ни изображал, это о любви и о нашей судьбе… Про это мое искусство. Это во мне заложено, это сильнее меня самого». Художник твердо верил, что только любовью и красотой можно победить жестокость и зло. В этом и состоит жизнеутверждающая сила его искусства.

ШЕМЯКИН МИХАИЛ МИХАИЛОВИЧ (род. 04.05.1943 г.)

Известный русский живописец, график, скульптор, представитель русского «неофициального» авангарда.

Обладатель нескольких Почетных докторских степеней, в том числе Университета Сан-Франциско, США (1984 г.) и Академии искусств Европы (Франция, 1987 г.); член Нью-Йоркской Академии наук (1984 г.).

Лауреат Государственной премии Российской Федерации (1993 г.), Президентской премии РФ (1997 г.) и премии «Петрополь» (2001 г.); кавалер Ордена Рыцаря искусств и литературы министерства культуры Франции.

Давайте мысленно перенесемся в небольшой городок на севере США. Пять часов езды на машине от границы, два – два с половиной часа – от Нью-Йорка. Это так называемые Катскильские горы. 300 с лишним лет назад этот городок основали голландцы. Он называется Клаверак. Представьте мрачный замок на холме, а вокруг, насколько хватает взгляда, расставлены диковинные скульптуры: огромный оскаленный череп, четырехликии всадник на коне – то ли рыцарь в доспехах, то ли обтянутый сухожилиями скелет, кривляющиеся шуты. Сам

ландшафт с привкусом русской истории и даже географии: северного типа ивы, раскидистый дуб и скамья под ним, беседка, пруд, болотистая низина. А вот и хозяин – удивительная детская, слегка лукавая улыбка, в зубах голландская трубка с длинным чубуком, черный милитаризованный костюм, картуз, высокие сапоги…

Мы в гостях у Михаила Шемякина, человека, чье искусство имеет как неистовых поклонников, так и непримиримых противников, но никого не оставляет равнодушным. Мистика, романтика, метафизика, карнавал, мистерия, одержимость, гротеск, сны, видения, загадки, превращения… Все эти слова подходят для характеристики его творчества, но и все вместе они не дадут нам полного представления о нем.

Отец художника, Михаил Петрович Шемякин, происходил из знатного кабардинского рода Кардановых (Кардан), по мнению некоторых историков, восходящего к хану Картану (Кадану), внуку Чингисхана. Рано осиротевший, он был усыновлен офицером Белой гвардии Шемякиным, вскоре сгинувшим на фронтах Гражданской войны. Мальчик же волею судьбы стал красноармейским сыном полка, кавалеристом, в 13 лет получившим один из первых орденов Красного Знамени.

Мать художника, Юлия Николаевна Предтеченская, тоже гордилась древностью своего дворянского рода. Актриса по образованию, уже на втором курсе Московского театрального училища она снялась в фильме «Друзья» (1938 г.), но встреча с лихим кавалеристом на вороном скакуне изменила всю ее жизнь. Вскоре после знакомства с Михаилом Петровичем Юлия ушла с ним на фронт и вернулась в Москву только затем, чтобы родить сына. Когда это произошло, прилетел отец, посадил младенца с собой на коня, сделал несколько кругов по двору – так по кавказским обычаям мальчиков посвящают в джигиты. Некоторое время спустя все трое отправились дальше по дорогам войны. В 1945 г. семья осела на окраине Кенигсберга, и там прошла часть детства маленького Миши. Михаил Петрович Шемякин, полковник, кавалер шести орденов Красного Знамени, был комендантом многих восточногерманских городов, в 1957 г. он ушел в запас.

В 50-х гг. Юлия Николаевна с сыном переехала в Ленинград. Достигнув четырнадцати лет, Миша поступил в среднюю художественную школу им. И. Е. Репина. В Академии художеств, при которой состояла школа, была замечательная библиотека, где юноша изучал культовые и религиозные корни в древнем и современном искусстве. Впоследствии эти изыскания легли в основу его теории «метафизического синтетизма», которая

предполагает творческую интерпретацию общих, глубинных основ культуры древних эпох. 1962 г. принес Михаилу первый успех: выставка, организованная ленинградским журналом «Звезда», сделала его имя известным. Талант его уже тогда был слишком ярок и индивидуален, а стиль экстравагантен и непонятен настолько, что Шемякина исключили из школы (за «эстетическое развращение» однокурсников) и отправили в психиатрическую больницу. От психотропных средств, которыми его пытались «вылечить» от искусства, у Миши после освобождения начались острые приступы депрессии и панического страха. Никому ничего не сказав, он уехал на Кавказ, чтобы наедине с природой исцелиться от своих фобий.

По возвращении Михаил устроился разнорабочим в Эрмитаж, понимая, что нужно продолжать художественное образование, а его можно было получить только копируя старых мастеров, изучая их технологию. «Мои университеты продолжались пять лет, – вспоминает Шемякин. – Отдышусь после работы, вымою руки, возьму свой холст и до самого закрытия Эрмитажа копирую старых голландцев, Пуссена и Делакруа». Здесь же на выставке картин работников музея в 1964 г. были показаны его работы – скандал получился грандиозный: через три дня экспозицию закрыли, а директора Эрмитажа сняли с должности.

С 1965 по 1967 г. художник выставляется в различных учреждениях Ленинграда и Новосибирска, а с 1969-го и за рубежом. В 1971 г. его работы на выставке «Санкт-Петербург-71», открытой в галерее искусствоведа мадам Дины Верни в Париже, имели невероятный успех. Но очень скоро Шемякин был арестован и поставлен перед выбором: тюрьма, сумасшедший дом или немедленный и бесшумный отъезд из страны. О том, что сын изгоняется навсегда, не знали даже родители Миши, а с отцом он так больше и не увиделся – Михаил Петрович умер в 1976 г.

В 1971 г. Михаил Михайлович уехал в Париж вместе с женой Ребеккой Модлен, художницей-графиком, и дочерью Деборой. Он покинул Советский Союз (а точнее, Союз выкинул его) уже вполне творчески сформировавшейся личностью. Становление собственного стиля Шемякина происходило под влиянием, с одной стороны, петербургского модернизма и петроградского авангарда, эстетики мастеров «Мира искусства», а с другой – основоположника «аналитического» направления в живописи П. Н. Филонова. Сквозной темой художественной практики Шемякина, соединившей в себе черты символизма и сюрреализма, стал карнавал, космически всеобъемлющий маскарад, лихой и зловещий – с маской Смерти, или Бренности, как центрального символа пестрого хоровода фантастических

фигур. По меткому определению писателя В. Соловьева, художник подобного склада в процессе творения «спускает с привязи свое подсознание…».

Шемякин работает многолетними циклами, в разных техниках, повторяя и пародируя сам себя – серия литографий «Чрево Парижа» (1977 г.), графическо-скульптурные серии «Карнавалы Санкт-Петербурга» (1970–1980 гг.), «Метафизическая голова» (1980–1990 гг.), огромная серия «Коконы» (1990–2000 гг.), на вопрос о которой: «Что это – еще живопись или уже скульптура?» – Шемякин отвечает: «Вот именно».

Графическая часть «Карнавалов» впервые была показана в 1974 г. в Париже и принесла Михаилу мировую славу. Там же он не раз устраивал коллективные экспозиции русского «неофициального искусства» (андеграунда), в частности, организовал вместе с коллекционером А. А. Глезером выставку «Современная русская живопись» (1976 г.), издал альманах «Аполлон-77», объединивший многих писателей и художников-нонконформистов России (1977 г.).

Художник неоднократно выступал и как график-иллюстратор (рисунки к прозе Ю. В. Мамлеева, поэзии М. Юппа, произведениям Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. С. Пушкина). Особую популярность завоевали его графические листы по мотивам стихов и песен В. С. Высоцкого (1980-е гг.), с которым Михаила связывала тесная дружба. По обоюдным признаниям, они сыграли в жизни друг друга огромную роль. Говорили даже, что так, как знал и понимал поэта Высоцкого художник Шемякин, его не знал и не чувствовал никто. Когда Михаил купил и установил в мастерской аппаратуру, чтобы записывать песни Володи, тот был настолько растроган, что вставил в мольберт свою гитару и сказал: «Пусть она живет у тебя». С тех пор гитара, перевязанная теперь траурным бантом, и «живет» в мастерской художника. Нужно добавить, что Шемякин первым выпустил полное собрание произведений Высоцкого в трех томах с комплектом из семи пластинок (1988 г.). Есть среди стихов и посвященные творчеству Михаила:

А то, что друг мой сотворил, —
От Бога, не от беса.

Парижский период жизни Михаила Михайловича закончился в 1981 г., когда семья Шемякиных разъехалась в разные страны: жена и дочь – в Грецию, а сам художник – в США, в Нью-Йорк. В Америке он много и плодотворно работает в области живописи, графики и скульптуры. Выставляется в Европе, США, Бразилии,

Японии. Регулярно дает в американских университетах открытые класс-уроки, наглядно демонстрируя процесс творения. Он, теоретик собственного искусства, уже не первый год вынашивает идею Института философии и психологии творчества, который пока что весь помещается в одной из его мастерских в Хадсоне (Гудзоне). Это городок, соседствующий с Клавераком, где мэтр обосновался вместе с Сарой де Кэй, подругой и менеджером, после 10 лет жизни в Нью-Йорке.

Приехать на родину Шемякин получил возможность лишь в конце 80-х гг., когда в Советском Союзе началась перестройка. И хотя возвращаться насовсем художник не собирается и по-прежнему больше времени проводит в Европе и Америке, он принимает самое активное участие в культурной жизни России. Его выставки с успехом прошли в Москве, Санкт-Петербурге, Уфе, Новосибирске. В 2001 г. Михаил Михайлович создал на сцене Мариинского театра в Петербурге новую версию знаменитого балета «Щелкунчик»: здесь он выступил не только в роли режиссера-постановщика, но и сценографа, декоратора, бутафора и даже либреттиста. Надо ли говорить, что атмосфера спектакля была суперкарнавальной и гипергротескной.

Вообще-то, говоря об искусстве Шемякина, всегда нужно уточнять, о каком Шемякине идет речь. О метафизическом, маскарадном, о Шемякине-графике или скульпторе… Есть фантасмагорический Шемякин, есть труднопостижимые метафизические вещи, над которыми художник работает лет по пять, шесть, восемь. Он занимается исследованием проблемы фактур и сложнейших цветовых гармоний: белое на белом или черное на черном, скульптурой. Скульптура заказная – для городов, скульптура абстрактная, метафизическая – для себя или для более рафинированных друзей-коллекционеров.

Памятники работы Михаила Михайловича установлены в Нью-Йорке («Кибела: богиня плодородия»), в Венеции («Монумент Джакомо Казанове»), в Вашингтоне («Диалог Платона с Сократом»). Тремя монументами одарил Шемякин Санкт-Петербург. На набережной Робеспьера, напротив следственного изолятора «Кресты», стоит его памятник «Жертвам политических репрессий» (1995 г.). Это «метафизические сфинксы»: половина лица – чудный женский лик – обращена к набережной, другая – оскал черепа – к бывшей тюрьме. На кладбище Сампсониевского монастыря воздвигнута композиция «Первостроителям Петербурга» (1995 г.): шестиметровая гранитная стена, под часовню, с бронзовыми барельефами и французским окном, рама которого образует крест. И наконец, «Российский император Петр I», отлитый в 1989 г. и установленный спустя два года в

Петропавловской крепости: огромный бронзовый истукан, сидящий в кресле-троне. Непропорционально большие ноги и маленькая бритая голова создают впечатление «взгляда снизу», психологически усиливая колоссальность фигуры.

Главный устроитель и персонаж петербургских маскарадов царь-шут Петр Великий – центральный образ в творчестве Шемякина. «У нас с ним много общего, – объясняет свое пристрастие художник. – Я тоже человек «отвязки», бурлеска, карнавала». В 2001 г. очередной монумент Петру I был установлен в Лондоне в память о Великом посольстве, именно на том месте, где 300 с лишним лет назад молодой царь сошел с корабля.

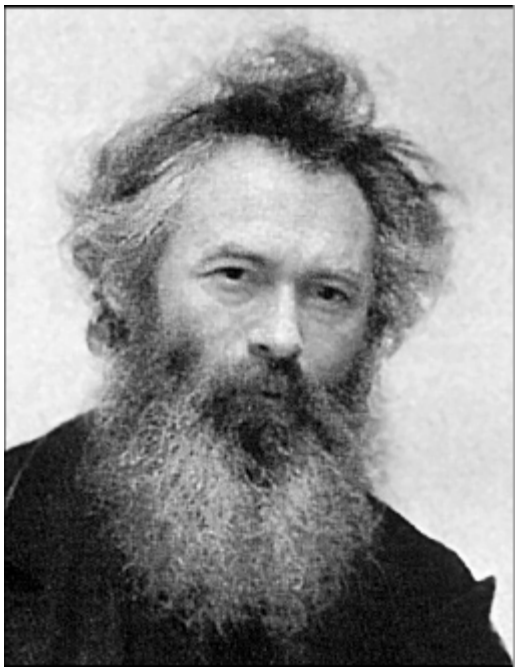
Почти одновременно с лондонским «Петром» в Москве был открыт памятник «Дети – жертвы пороков взрослых», отражающий зловещие интернациональные проблемы: детскую проституцию, наркоманию, алкоголизм, страдания маленьких человечков от войн… Идея решена в средневековой символике. Центральная фигура памятника – это 17-метровый пьедестал, окруженный 12-ю аллегорическими фигурами пороков. К самому пьедесталу, на котором разбросаны детские книжки, мячики, поднимаются мальчик и девочка с завязанными глазами. Они, играя в жмурки, выбегают из светлого детского мира, не видя, кто же на самом деле окружает их.

Вот еще несколько штрихов к портрету мастера.

Самым главным людским пороком он считает равнодушие. Самая сильная привязанность в жизни – размышления. К числу любимых мест на планете относит Венецию и Санкт-Петербург, а идеальная женщина, по Шемякину, – верный, надежный и понимающий друг. Из художников ближе всего – Пабло Пикассо многогранностью своего творчества.

Шемякин, что называется, self-made man – человек, который сделал себя сам. «Его успех оглушителен до зависти, мести и полного твоего неверия в себя», – писал о Михаиле С. Д. Довлатов. И добавлял: «Можно всю жизнь… проваляться в материалистической луже. А можно… оседлать, как Шемякин, метафизическую улитку и в безумном, ошеломляющем рывке пробить небесный купол… И что тогда? А тогда – разговор с Небожителем».

ШИШКИН ИВАН ИВАНОВИЧ (род. 13.01.1832 г. – ум. 8.03.1898 г.)



Замечательный русский художник-пейзажист, выдающийся мастер рисунка и графики. Создатель более 600 живописных произведений.

Обладатель почетных наград: нескольких серебряных и золотых медалей Академии художеств, большой золотой медали за пейзаж: «Кукко», ордена Станислава третьей степени.

Академик (1865 г.) и профессор (1873 г.) живописи Петербургской академии художеств. Руководитель пейзажной мастерской при Академии художеств (1894–1895 гг.).

«В рисунке природы не должно быть фальши. Это все одно, что сфальшивить в молитве, произнести чужие и чуждые ей слова», – так полагал И. И. Шишкин и последовательно воплощал эту мысль в своих знаменитых полотнах.

Родился будущий художник в Елабуге. Его отец, купец второй гильдии, городской староста, был большим ревнителем старины, увлекался краеведением и археологией, издал книгу «Жизнь елабужского купца Ивана Васильевича Шишкина, написанная им самим в 1867 г.». Мать художника, Дарья Романовна, была из мещанского рода. Выйдя замуж, она посвятила себя дому и

шестерым детям. Родительский дом Шишкиных стоял на высоком берегу р. Тоймы, из окон было видно место, где она впадала в Каму, а вокруг – озера, заливные луга, дубравы и вековые сосновые боры. Все это развивало поэтическое воображение мальчика. Домашние рано подметили страсть младшего Ванечки к краскам и одно время звали его «мазилкой». Отец дал сыну разностороннее образование и, помимо уездного училища, посылал его к разным учителям, выписывал серьезные научные книги и журналы. Учился Ваня прилежно, но из гимназии ушел раньше срока – ему претила чиновничья жизнь. Да и к купеческим делам он был непригоден. А вот зарисовки лесных берегов Камы, «Чертова городища» всех приводили в восхищение. Отец выписывал сыну книги по искусству. А восемнадцатилетний Ваня записал в тетради: «Посвятить себя живописи – значит отказаться от всяких легкомысленных занятий в жизни». Он решил учиться на художника.

Шишкин обучался вначале в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. К занятиям подходил серьезно, работал без устали. Его первые пейзажи с натуры заслужили всеобщую похвалу. Ивану многие советовали бросить пейзаж, как низший и недоходный род живописи, но, один раз избрав себе дорогу, он уже никуда с нее не свернул. Несмотря на молчаливый нрав (товарищи дали ему прозвища: Монах, Семинарист), он имел множество друзей: А. Гине, В. Перов, Е. Ознобишин, К. Маковский. С тяжелой душой Шишкин расстался с ними и любимым учителем А. Н. Мокрицким, решив продолжить обучение в Петербургской академии художеств.

В северной столице с учителями ему не повезло. Ему не нравился академический и романтический стиль обучения пейзажу. Иван обратился к работам русских художников А. Матвеева и С. Щедрина, отказался от классического пейзажа и занялся живой натурой. Не сразу ему удалось найти собственную манеру письма. В первых работах он писал не в полную силу, придерживался необходимых канонов. Тем не менее этюды «Вид окрестностей Петербурга», «Пейзаж на Лисьем Носу» в 1857 г. были удостоены серебряной медали.

Лето 1885 г., проведенное на острове Валаам, который, казалось, был создан для подвига человеческого духа, раскрыло Шишкину истину: «Природу нужно писать во всей ее простоте… Рисунок должен следовать за ней во всех ее прихотях формы». От пейзажей «Вид на острове Валаам», «Сосна на Валааме» повеяло заброшенной, дикой красотой, мощной духовной силой, суровостью и величием природы. Выставленные в Москве, они были сразу же проданы, и художник впервые получил большие

деньги. Покоренный на всю жизнь видами Валаама, он часто приезжал на остров сам или с друзьями, проводил лето в монастыре, и казалось, что духовная сила земли стала созвучна мощи его кисти, и живописец, его личность растворялись в природной гармонии. Национальный пейзаж стал основой творчества Шишкина, но, как настоящий талант, он сомневался в верности выбранного пути. И только получив большую золотую медаль и право на пенсионерскую поездку за границу за большое полотно «Кукко» (урочище на Валааме), Иван Иванович поверил в свои силы, но ехать сразу не решился, а вернулся в Елабугу, порадовав родителей званием «классного художника первого разряда». За лето он «написал разных картин до 50-ти штук клеевыми и масляными красками». Среди них – «Шалаш», «Мельница в поле», «Болотистая местность при закате солнца», «Речка».

В Европе желание работать исчезло, не было натуры по душе: виды Германии, Чехии, Бельгии, Голландии, Швейцарии не вдохновляли Шишкина. Он писал друзьям: «Полюбить природу чужого народа – что изменить своей церкви». Только в Дюссельдорфе русский пейзажист оттаял душой. В Тевтобургском лесу было написано этюдов намного больше, чем за все время пребывания за границей. Особенно удавались художнику рисунки пером. Отсылая осенью 1864 г. на академическую выставку в Петербурге свои картины, Шишкин всей душой хотел отправиться вслед за ними. Но удачный показ своих работ в Дюссельдорфе, Бонне, Аахене и Кельне задержал его отъезд, да и Академия художеств разрешила досрочное возвращение лишь летом 1865 г.

По возвращении Шишкин представил на суд совета академии «Вид в окрестностях Дюссельдорфа» и получил звание академика. Иван Иванович вступил в Артель художников, возглавляемую И. Н. Крамским, чьи идеи брать сюжеты из народной жизни и продвигать искусство в провинцию были ему близки. В воспоминаниях о знаменитых «четвергах» Артели И. Е. Репин писал: «Громче всех раздавался голос богатыря И. И. Шишкина; как зеленый могучий лес, заражал он всех здоровьем, весельем, хорошим аппетитом и правдивой русской речью. Немало рисовал он пером на этих вечерах превосходных рисунков. Публика, бывало, ахала за его спиной, когда он своими могучими лапами ломового и корявыми от работы пальцами начнет корежить и затирать свой блестящий рисунок, а рисунок, точно чудом или волшебством каким-то от такого грубого обращения автора, выходит все изящней да блистательней».

В 1870 г. Шишкин вместе с И. Н. Крамским, В. Г. Перовым, Г. Г. Мясоедовым, А. К. Саврасовым, Н. Н. Ге становится членом

Товарищества передвижных выставок. Следуя идеалам Товарищества и своему творческому призванию, Иван Иванович всегда отображал в своих картинах природу родной земли, но как самобытный художник он начался с этюда «Полдень. Окрестности Москвы. Братцево» (1866 г.). Живые облака, легкий ветер, мокрая земля – все просто, естественно и достоверно. Через три года на основе этого этюда Шишкин создаст картину «Полдень» – бескрайний простор и воздух, напитанный покоем, покорят зрителей (это первое полотно Шишкина, приобретенное П. М. Третьяковым для своей галереи).

Что бы ни изображал художник на холсте – лес, реку, поле, одинокую сосну, для него природа была самим совершенством, облагораживающе действующим на человека. Творческие достижения Шишкина связаны с эпическим изображением пейзажа, с представлением о неторопливой и величественной жизни русского бора, о дебрях лесной глуши, напоенных запахами смолы и преющих листьев. В своих живописных рассказах художник не упускал ни единой подробности и безупречно изображал все: возраст деревьев, их характер, каждую хвоинку и листочек, почву, на которой они растут, и как обнажаются корни на кромках песчаных обрывов, и как лежат валуны в чистых водах лесных ручьев, и как бликуют пятна солнечного света в кронах и на траве. Его картины «Сосновый лес», «Сосновый бор» (звание профессора 1873 г.), «Святой ключ близ Елабуги», «Горелый лес», «Песчаный берег», «Ручей в лесу», «Родник в сосновом лесу», «Лес», «На опушке леса», «Вырубка леса» – дали ему право занять первое место среди мастеров пейзажа.

«Шишкин – верстовой столб в развитии русского пейзажа, это человек-школа», – говорил о нем И. Крамской, и это известное высказывание главы передвижников можно отнести и к преподавательской деятельности художника. Он всегда сам находил себе учеников, выделяя тех, кому было тесно в академических рамках. Третьяков и Крамской небезосновательно считали, что Шишкин способствовал развитию молодых дарований в стиле русской национальной школы. Среди его учеников были Е. Е. Волков, А. Н. Шильдер, Н. Н. Хохряков и рано ушедший из жизни Федор Васильев, чьи картины учитель бережно сохранил и организовал его посмертную выставку.

По своему характеру он был не только великолепным педагогом, надежным другом, но и прекрасным семьянином. В октябре 1868 г. Иван Иванович обвенчался с Евгенией Александровной Васильевой, «милой Женькой», простой и хорошей женщиной. Она создавала в доме уют и скромный

комфорт, которому всегда были рады многочисленные гости и друзья. У них родилась дочь, а затем двое сыновей. Для своих детей Шишкин был самым нежным и любящим отцом. Вдали от них он никогда не был спокоен и почти не мог работать. Но семейное счастье художника оказалось недолгим. Евгения Александровна болела, умер старший сын Владимир, а вскоре и любимая жена (1874 г.), а через год смерть унесла младшего – Константина. Шишкин бросил работать, запил. Художники-неудачники быстро нашли дорогу в его дом и помогали залить горе вином. Друзья ничего не могли поделать и надеялись только на «крепкую натуру» Ивана Ивановича.

Привычка к труду победила, его картины «Родник в сосновом лесу» и «Первый снег» нашли такой отклик в журнале «Пчела»: «Если вы утомились среди этой житейской, человеческой обстановки, виденной вами на картинах, мимо которых вы прошли (на выставке), то можете освежиться впечатлением лесных пейзажей И. И. Шишкина». А художник, чтобы опять не потерять душевного покоя, приступил к работе над «Рожью» (1878 г.). На обороте подготовительного рисунка Иван Иванович написал: «Раздолье, простор, угодье, рожь, благодать, русское богатство». То же чувствует и зритель, глядя на это полотно.

Горе постепенно отпустило художника. Он напряженно работал, встречался с друзьями, нравился многим женщинам. «С виду суровый, на самом деле добряк, по внешности волостной старшина, на самом деле тончайший художник. Наружность его была типично великорусская, вятская. Высокий, стройный, красивый силач, с зорким взглядом, густой бородой и густыми волосами». Таким и увидела его в доме Д. М. Менделеева Ольга Антоновна Лагода, начинающая художница, ставшая с 1880 г. верной женой и другом Ивана Ивановича. Она оставила академию и начала заниматься с учениками Шишкина. Он высоко ценил ее талант и посоветовал серьезно заняться пейзажами цветов и растений (в 1887 г. даже сам издал альбом ее рисунков). Их дом всегда был полон гостей. Родилась дочь Ксения. Но счастье вновь отвернулось от художника. В 1881 г. Ольга Антоновна скоропостижно скончалась. Тоска и обида охватили Шишкина, но он выдержал, не запил, а обратился к работе и воспитанию дочерей. Заботу о девочках и доме разделила с Иваном Ивановичем сестра покойной жены Виктория Антоновна. Не позволяя себе раскиснуть, художник создавал одну картину за другой («Кама», «Дубки», «Вечер», «Речка», «Полесье», «Заря», «Ручей в березовом лесу», серия станковых рисунков).

Успех полотна «Среди долины ровныя» (1883 г.) превзошел все ожидания. Привыкшие считать Шишкина «царем леса»,

«дедушкой лесов», «пейзажистом-лесовиком», зрители увидели перед собой обширную равнину, почувствовали настроение, созвучное тому, которое вызывала песня А. Ф. Мерзлякова («Одиночество», 1810 г.), долгое время считавшаяся народной. Такой же неожиданной стала картина «Перед грозой», передающая детское чувство тревоги от первых раскатов грома и низких туч, тенью бегущих по земле.

Мастерство Шишкина общепризнанно, техника его настолько совершенна, что вызывает восхищение у зрителей и художников. В. В. Верещагин, посмотрев этюд «Сосны, освещенные солнцем. Сестрорецк», сказал: «Да, вот это живопись! Глядя на полотно, я, например, совершенно ясно ощущаю тепло, солнечный свет и до иллюзии чувствую аромат сосны». А «Утро туманное» (1885 г.) И. Н. Крамской назвал «одной из удачнейших вещей Шишкина». Но не только в живописи он был мастер. Еще в 1857 г. художник увлекся литографией, серьезно занимался офортом, разработал новый в России способ гравирования – так называемый рельефный штрих, или «выпуклый офорт», позволяющий печатать репродукции одновременно с текстом. Третий альбом его офортов (1886 г.) назвали «поэмами в рисунках». Да и сами рисунки, представленные на выставке Академии художеств, удивляли, ибо такого богатства черного цвета в русской живописи еще никто не показывал.

«Работать ежедневно, отправляться на эту работу, как на службу. Нечего ждать пресловутого вдохновенья… Вдохновение – это сама работа», – говорил Иван Иванович своим ученикам, когда руководил пейзажной мастерской Высшего художественного училища при Академии художеств. Но все чаще и чаще в адрес создателя «Утра в сосновом лесу», «Золотой осени», «На севере диком…», иллюстратора книги Д. Н. Китайгородова «Беседы о русском лесе» сыпались обвинения в превращении его в художника-фотографа. Несмотря на успех его персональной выставки, где были собраны только черновые этюды (300 шт.) и более 200 рисунков, друзья настойчиво советовали Шишкину обратить внимание на выразительные средства при передаче световоздушной среды. Художника обвиняли в том, в чем он по молодости обвинял Айвазовского, – в тиражировании одной темы, ремесленничестве и бездуховности. В январе 1893 г. после посещения, по желанию царя Александра III, беловежских лесов Шишкин выставил 58 этюдов (из них 17 «громадных»), наработанных за лето и осень. Зрители и критики увидели, что Шишкин «не исписался, не выдохся и в колорите он истинный виртуоз».

Художника огорчали нападки. Он словно чувствовал, что

жить осталось недолго. Работал с какой-то жадностью и страстью. «Таких тонов и правды красок, как в этом году, кажется, еще не было», – писали критики. «Вы будете поражены изумительным знанием каждого дерева, каждой травинки, каждой морщинки коры, изгиба ветвей, сочетанием стеблей, листьев в букетах трав. Но это не холодное изучение… Без искренней любви нельзя дойти до такого точного знания… Нет, Шишкин жил своими деревьями и травами».

Словно желая оставить последнюю хорошую память о себе, художник писал свою главную картину, к которой шел всю жизнь. В сущности, он все время писал одно большое полотно, наполненное ощущением радости соприкосновения души с божественной красотой, разлитой в природе. Его «Корабельная роща» (1898 г.) стала гимном русскому лесу, его вековому могуществу и покою.

Отвечая в 1893 г. на вопросы «Петербургской газеты», Шишкин признался:

«– Мой идеал счастья? Душевный мир.

– Величайшее несчастье? Одиночество.

– Как бы я хотел умереть? Безболезненно и спокойно. Моментально».

Начав картину «Краснолесье», изображавшую «целое море соснового леса – лесное царство», художник выронил уголь и рисунок и упал замертво. Над могилой Шишкина его ученик М. Иванов взволнованно сказал, что он «был чистым и крупным художником, истинно русским человеком… Он же будет продолжать жить, пока живы мы, ибо он в памяти нашей».

ЭНГР ДОМИНИК (род. 29.08.1780 г. – ум. 14.01.1867 г.)

Полное имя – Жан Огюст Доминик Энгр.

Выдающийся французский живописец и рисовальщик, блестящий мастер композиции, представитель классицизма.

Директор Французской академии в Риме (с 1834 г.), профессор, член пяти академий, обладатель Большой римской премии за создание картины «Послы Агамемнона у Ахилла» (1801 г.).

«Вот художник, который мог бы посвятить всю свою жизнь только тому, чтобы нарисовать одну женскую руку», – говорил об Энгре Эдгар Дега, испытавший в молодости огромное влияние этого художника.

Признанный мастер живописи и блистательный рисовальщик, Энгр владел особой, неподражаемой, присущей только ему творческой манерой. Удивительно высочайшее мастерство, с которым созданы его многочисленные полотна, каждая деталь которых продумана до мелочей. «Я понимал этот рисунок, достигающий совершенной красоты путем верного следования натуре, я любил эту живопись, самую чувственную из всех, но

сочетающую это с великолепной строгостью», – писал о картинах мастера Анатоль Франс.

Жан Огюст Доминик Энгр родился в Монтобане, городе, в котором теперь находится посвященный ему музей. С ранних лет мальчик тесно соприкасался с искусством, так как его отец Жозеф Энгр был живописцем, скульптором, архитектором и музыкантом-любителем. Именно он способствовал развитию живописного дарования Жана Огюста, а также привил ему любовь к музыке.

В 1791 г. одиннадцатилетний Энгр поступил в Академию Тулузы, где его учителем стал живописец Рок. Обучаясь живописи, он не оставлял занятий музыкой и даже некоторое время играл в театральном оркестре на скрипке. Но с каждым годом юный Энгр все более проникался любовью к рисованию, мечтая стать настоящим художником. В 1797 г. он приехал в Париж и поступил в мастерскую прославленного Давида, которого глубоко почитал. Под началом этого художника, воплотившего в своем творчестве основную линию французского классицизма, сложились основы искусства Энгра. Тем не менее со временем начинающий живописец отказался от строгой нормативности и рационализма давидовской школы, обратившись к поискам собственных, индивидуальных средств художественного выражения. Не выходя за рамки классицизма, он стремился передать в своем искусстве новые веяния времени.

В 1801 г., представив на конкурс картину «Послы Агамемнона у Ахилла», Энгр стал обладателем Большой римской премии, которая должна была обеспечить ему четырехлетнее пребывание в Италии. Однако из-за ведомственных финансовых затруднений начинающий художник попал в Рим только спустя несколько лет. Все эти годы, до отъезда в Италию, Энгр оставался в Париже, посещая мастерскую Сюисса, много времени проводил в Лувре и библиотеках. Особенно увлекало его искусство Рафаэля, преклонение перед которым с годами укреплялось. «Рафаэль был не только величайшим живописцем, он был добр, он был все!» – восторгался молодой художник. Впоследствии культ Рафаэля породил в творчестве Энгра несколько картин, посвященных жизни этого мастера. Наиболее известна из них композиция «Рафаэль и его возлюбленная Фанарина».

В Париже, чтобы заработать на жизнь, Энгр начал писать портреты, и уже первые из них можно назвать подлинными шедеврами («Автопортрет в возрасте двадцати четырех лет», «Портрет Наполеона Бонапарта», 1804 г., «Портрет гравера Демаре», 1805 г.). Выставленные в Салоне 1806 г. они тем не менее получили прохладную оценку официальной критики. Но молодой художник ее уже не услышал, так как к этому времени

уехал в Рим. Захваченный новыми впечатлениями, Энгр создал немало рисунков и картин с видами Вечного города, запечатлев Ватикан, церковь Санта-Мария-Маджоре, виллу Медичи и дом своего кумира Рафаэля. Широкая панорама Рима послужила художнику фоном для одного из его лучших творений – «Портрета художника Франсуа Мариуса Гране» (1807 г.). Одновременно с этим молодой живописец обратился к теме «ню», которая, без сомнения, является одной из любимейших в его творчестве. Изысканно изображая обнаженное женское тело, Энгр не менее великолепно передавал на полотне складки тканей, как бы противопоставляя их холодные глубокие цвета нежным теплым тонам тел купальщиц («Купальщица», 1807 г., «Купальщица Вальпинсон», 1808 г.). Восхищаясь красотой женского тела, живописец на протяжении всего своего творчества неоднократно возвращался к теме «ню». Не случайно спустя более 50 лет после создания первых «Купальщиц» именно эта тема стала основным мотивом лебединой песни художника – знаменитой картины «Турецкая баня». «Одна из черт, по моему мнению, которая отличает талант господина Энгра, это любовь к женщине, – писал Бодлер в 1846 г. – Он никогда не бывает так счастлив и могуществен, как тогда, когда его гений находится под действием чар юной красоты».

В 1813 г. Энгр женился на родственнице одной из своих римских знакомых – Мадлен Шапель. Семейная жизнь художника оказалась счастливой, несмотря на то что жених и невеста были сосватаны заочно и дали согласие на брак, даже не зная друг друга. Облик своей возлюбленной художник запечатлел в портрете, который в настоящее время хранится в Монтобанском музее Энгра. Когда в 1849 г. Мадлен Шапель умерла, Энгр очень тяжело переживал ее утрату. Художник женился вторично спустя три года на Дельфине Рамель. Со своей второй женой, которая была моложе его почти на тридцать лет, художник также был счастлив.

В 1814 г. падение французского господства в Европе, в том числе и в Италии, привело к тому, что большая часть французов покинула Рим. Но Энгр, не поддаваясь общим настроениям, решил остаться на берегах Тибра. В эти годы его материальное положение было шатким, он вынужден был подчас за ничтожную плату рисовать бесчисленные портреты, так как основные заказчики его картин уехали из страны. Работая графитным карандашом на белой плотной бумаге, художник добивался полного сходства модели с портретом, тщательно моделировал лицо, а фигуру лишь намечал беглыми легкими штрихами. Как правило, портреты создавались достаточно быстро, за один

короткий сеанс, но характеристики изображенных лиц не кажутся мимолетными, а, напротив, удивляют своей продуманностью и тщательностью. Подлинными шедеврами являются портреты знаменитого скрипача Никколо Паганини (1819 г.), мадам Детуш (1816 г.), семьи Стамати (1818 г.), семьи Люсьена Бонапарта (1815 г.).

В 1820 г. Энгр переехал во Флоренцию, где поселился рядом со своим другом, итальянским скульптором Лоренцо Бартолини, портреты которого он писал дважды – в 1806 и 1820 гг. Здесь художник работал над картинами: «Христос и апостол Петр», «Въезд Карла V в Париж» и продолжал писать карандашные и живописные портреты, наиболее замечательным из которых был портрет русского графа Н. Д. Гурьева (1821 г.). В целом же весь флорентийский период творчества живописца определяется работой над алтарной картиной «Обет Людовика III», выполненной для собора родного города Монтобана. Это полотно, которому автор посвятил более двух лет огромного труда, принесло ему первый официальный успех и признание. По словам самого художника, отныне он становится «хранителем добрых доктрин», то есть подлинным лидером классической художественной традиции. Во Францию Энгр вернулся уже знаменитым художником. В 1824 г. его заслуги были отмечены орденом Почетного легиона и художника избрали академиком. В Париже он открыл свою мастерскую, которую вскоре начали посещать многочисленные ученики. Одним из самых значимых произведений тех лет становится аллегорическая композиция «Апофеоз Гомера», украсившая плафон одного из залов музея Карла V в Лувре. Написанная как огромная станковая картина, она изображает великого певца древности Гомера, окруженного мыслителями и философами, художниками и композиторами, писателями и поэтами всех времен. Одержимый стремлением воплотить величественную идею, художник объединяет в своем полотне Геродота, Эсхила, Софокла, Платона, Сократа, Рафаэля, Вергилия, Шекспира, Корнеля, Лафонтена, Моцарта, Пуссена, Расина, Мольера, Гайдна, Микеланджело и множество других выдающихся деятелей. Но, по официальному мнению, в этой композиции Энгр не смог «свободно и убедительно» скомпоновать между собой фигуры, вдохнуть в них «жизненное начало», отчего произведение считается «холодным и надуманным порождением академического классицизма».

В дни революции 1830 г. Энгр, довольно аполитичный по своей натуре, тем не менее во время уличных боев вместе с другими художниками охранял сокровища Лувра. В этот период он работал над большой религиозной композицией «Мучение

святого Симфориона», заказанной для собора города Оттен. Создавая это произведение, живописец продумывал до мельчайших подробностей каждый образ, предварительно выполнив сотни рисунков и эскизов. По мнению Энгра, оно должно было стать вершиной его творчества. «Это та из моих картин, – говорил мастер, – над которой я больше всего работал. Я больше всего рассчитываю на нее перед оком потомства». Но произведение, стоившее автору огромных усилий, вызвало у критики весьма противоречивые суждения. В Салоне 1834 г., где картина была показана впервые, ее встретили довольно холодно. Эта «несправедливая, жестокая и невежественная» оценка особенно контрастировала с тем успехом, которым были встречены «Портрет мадам Девосе» и «Портрет Луи Франсуа Бертена Старшего» (1832 г.), выставленные в Салоне годом ранее. Портрет главы французской политической прессы 30-х гг. Луи Франсуа Бертена назвали изображением «Юпитера-громовержца нового времени». Художник запечатлел его с такой правдивостью и силой, что после выставки прохожие, останавливаясь при виде этого человека, говорили: «Посмотрите, вот идет портрет Энгра!»

Сразу после закрытия Салона 1834 г. Энгра назначили директором Французской академии в Риме. После триумфального приема в Италии, устроенного в его честь, художник вступил в новый период своей жизни, основой которого стала преподавательская и административная деятельность. Несмотря на свойственную ему некоторую нетерпимость к иным взглядам и убеждениям, он сумел, благодаря своим нововведениям, завоевать в академии всеобщее уважение и почет. За годы своего руководства Энгр отреставрировал и расширил учебные помещения, учредил специальный курс по изучению археологии, увеличил число классов с живой натурой, значительно пополнил фонд библиотеки и коллекцию галереи слепков. Когда через шесть лет он передал управление академией своему преемнику, здесь «все было в блистательном порядке». Не имея особого времени для собственного творчества, художник успел создать за годы пребывания в Риме лишь три картины: «Одалиски и рабыня» (1839 г.), «Стратоника» (1836–1840 гг.), «Мадонна перед чашей с причастием» (1841 г.).

В 1841 г. художник вернулся во Францию, где его ждала пышная торжественная встреча. В его честь был устроен обед на четыреста двадцать шесть персон и дан концерт, организованный Берлиозом. Интересно отметить, что Энгр, любивший музыку и никогда не оставлявший игры на скрипке, был тесно связан с кругом французских и итальянских музыкантов. О дружбе с ними свидетельствует галерея портретов, посвященных композиторам,

среди которых особенно примечательны поэтичные карандашные портреты Ференца Листа и Шарля Гуно. К концу 40-х гг. относится работа над одним из непревзойденных шедевров мастера – «Венера Анадиомена» (1848 г.), в котором он вновь воспевает красоту обнаженного женского тела. Обращение к этой теме весьма показательно для Энгра, который и в революционном 1848 г. остается отрешенным от бурных мировых событий. От его «Венеры Анадиомены», совершенной в своей нежной красоте, веет теплом, спокойствием и безмятежностью.

Художественная жизнь Франции того времени оставалась противоречивой и сложной. Споры между приверженцами классицизма и романтиками не утихали. Враждовали и вожди этих противоборствующих групп – Энгр и Делакруа, хотя основные нападки со стороны официальной критики доставались теперь реалистам и их лидеру Г. Курбе, боровшемуся за «искусство живое, передающее нравы, идеи и облик эпохи». На этом фоне семидесятилетний Энгр, отстаивающий принципы классицизма, казался представителям прогрессивной молодежи «почти анахронизмом». Тем не менее на Всемирной выставке 1855 г. все лавры достались Энгру, хотя и его идейный противник Делакруа достиг на ней вершины своего успеха. Среди произведений Энгра тех лет, различных по своим художественным качествам, встречаются творения высочайшего мастерства. Посвященные в основном религиозным и историческим сюжетам, они, разумеется, не затрагивали актуальных проблем современности, но это не делало их менее прекрасными и ценными. Таково выполненное в 1854 г. полотно «Жанна д'Арк на коронации Карла VII в Реймском соборе в 1429 году», которому автор придавал очень большое значение. Интересно, что, работая над картиной, Энгр совершенно по-особому относящийся к изображению женского тела, и теперь остался «художником вожделения». В качестве модели, позирующей для «Жанны д'Арк», он использовал обнаженную натурщицу. Сделав несколько десятков восхитительных рисунков «ню», в конце концов он одевает свою героиню в серебристо-серые доспехи и розовую юбку. Видимо, не случайно Энгра называли хрупким художником, «чья дьявольская искусность в изображении тканей никогда не давала позабыть, что под шелковыми рубашками, бархатом и парчой скрывается тело».

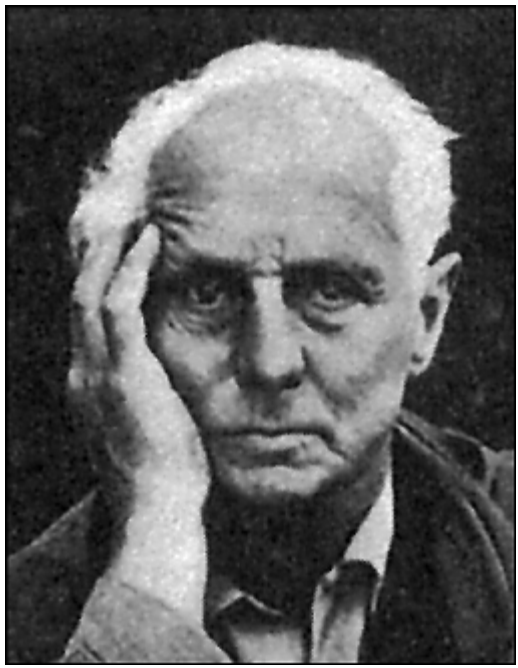
В последний период жизни художник создал немало замечательных портретов, поражающих мастерским исполнением («Портрет графини Луизы д'Оссонвиль», 1842–1845 гг.; «Портрет мадам Гонз», 1852 г.; «Портрет мадам Энгр», 1859 г.; «Портрет мадам Инее Муантессье», 1856 г.). В 1856 г. Энгр закончил работу

над одним из самых знаменитых своих произведений – «Источником», начатым еще в Италии в 1820 г. Это полотно, изображающее почти в натуральную величину обнаженную девушку с сосудом в руках, было единодушно одобрено восторженной публикой. Известный писатель и критик Т. Готье назвал его «неподражаемым шедевром, чудом грации и свежести, цветком греческой весны, чистым мрамором Париса, порозовевшим от жизни». И даже вступив в девятый десяток жизни, мастер вновь отдал дань красоте женского тела, отобразив ее в знаменитой картине «Турецкая баня» (1862 г.). «Симфония линий, апофеоз выразительного рисунка», проявленные в ней, удивили современников.

В 1866 г. Энгр составил завещание, по которому все его собственные живописные картины и рисунки, так же как и произведения других мастеров, музыкальные партитуры и его любимая скрипка предназначались родному Монтобану. Но и в последний год жизни художник, чья жизненная энергия всегда поражала окружающих, по-прежнему много работал. Днем 8 января 1867 г. он еще делал наброски к новой картине «Христос у гробницы», а вечером того же дня простудился и заболел пневмонией, которая оказалась для него смертельной. 17 января Жан Огюст Доминик Энгр был торжественно похоронен на кладбище Пер-Лашез. В том же году состоялась большая посмертная выставка произведений художника, насчитывающая около 600 работ, а в 1869 г. в Монтобане открылся музей Энгра.

Жан Огюст Доминик Энгр обладал огромной славой и всевозможными почестями. И удивительно, что человек, испытавший такое широкое признание публики, никогда не ощущал потребности в зрителях. Он говорил, что, подобно Моцарту, творит лишь для себя и своих друзей. Тем не менее его «самая чувственная и самая сладостная из всех» живопись вызывала и продолжает вызывать эстетическое наслаждение у многих поколений зрителей, которые не перестают удивляться высокому мастерству этого гениального художника.

ЭРНСТ МАКС
(род. 2.04.1891 г. – ум. 1.04.1976 г.)



Известный французский художник немецкого происхождения, график и скульптор, крупнейший представитель сюрреализма, один из основателей дадаизма и создателей техники коллажа, теоретик искусства, поэт.

Обладатель гран-при на Венецианском бъеннале (1954 г.).

Автор книги «За пределами живописи».

«По ту сторону добра и зла»… Эти слова, несущие отпечаток влияния Ф. Ницше, стали для Макса Эрнста своеобразным творческим девизом. Кажется, что искусство этого художника, словно возникающее из области подсознательного, пришло с другой, неведомой и таинственной планеты. «Мастер сновидений, самый великий породитель галлюцинаций» Макс Эрнст был одним из наиболее отчаянных экспериментаторов-сюрреалистов XX в. Он выражал свой бунт в картинах, настолько попирающих общепринятые нормы, что зрители, глядя на них, зачастую испытывали состояние шока. Его причудливые беспредметные полотна-фантазии, в которых с «полным размахом господствует абсурд, насмешка, страх», чаще раздражали, чем нравились. О картинах Макса Эрнста говорят, что «это совсем не то, чем

хочется украсить свою гостиную».

Тем удивительнее, что человек, создавший эти творения, своим веселым нравом производил на окружающих совершенно иное впечатление, нежели его произведения. «Хотя «Эрнст» по-немецки означает «серьезный», «важный», он – полная тому противоположность: улыбчивый, непринужденный, с радостным настроением. Дружески настроенный, искренне любезный и простой, художник настолько не принимал себя всерьез, что казался даже развязным. Задорный, игривый, шаловливый – это человек, которому легко жить. Искусство для него – игра, а не обязанность», – писала о живописце Доминик Бона. Однако беззаботность этого человека была лишь видимостью, и, вероятнее всего, за маской «веселого малого» где-то глубоко внутри художник скрывал сложные противоречивые чувства, «интриги и раны».

Макс Эрнст родился недалеко от Кельна, в Брюле. Его отец, Филип Эрнст, отличавшийся довольно крутым нравом, работал учителем рисования в школе для глухонемых. Отличный копировальщик, он великолепно воспроизводил сюжеты из Библии и писал неплохие пейзажи. Кроткая и скромная мать занималась воспитанием пятерых (по другим источникам – восьмерых) детей, которых очень любила. До конца жизни художник хранил детские воспоминания о волшебных сказках, которые она рассказывала.

Рисовать Макс, старший из детей, начал очень рано, самостоятельно постигая секреты искусства. С детства нетерпимый ко «всякой регламентации жизни», он ненавидел школьные порядки. «Уже в школе само звучание слов «долг», «обязанность» вселяло в меня ужас и отвращение, – вспоминал художник. – И, напротив, притягивали всякие никчемности – все то, что наши преподаватели именовали «химерой», а религиозные наставники – «тремя источниками зла»: услада, похоть и высокомерие». В детстве Эрнст с удовольствием занимался оккультными науками и очень любил читать, особенно произведения немецких романтиков. Не случайно впоследствии многие из своих коллажей и литографий художник посвятил любимым авторам, в частности К. Д. Фридриху.

Закончив обучение в школе и гимназии, юноша в 1908 г. поступил в Боннский университет, где в течение шести лет изучал философию и историю искусств. В студенческие годы он заинтересовался психиатрией и даже посещал клиники для душевнобольных.

С 1909 г. Макс Эрнст серьезно занялся живописью, в которой его привлекли «безграничные горизонты возможностей и

смыслов». Искусство Ван Гога, Мане, Гогена, Кандинского, перед талантом которых он преклонялся, оказало на него сильное влияние. Большое значение имела для начинающего художника дружба со знаменитым экспрессионистом Огюстом Макке, с которым ему посчастливилось познакомиться в Бонне. Считается, что именно после встречи с этим художником Эрнст окончательно утвердился в своем решении посвятить себя живописи. В начале 1910 гг. он становится членом общества «Молодой Рейн», куда входили Й. Куллеман, К. Оттен и другие живописцы. В это же время Эрнст выставляет свои работы в первом немецком Осеннем салоне, организованном в Берлине, а также принимает участие в выставках «прирейнских экспрессионистов», проходивших в Бонне и Кельне.

В начале Первой мировой войны художника мобилизовали в артиллерийские войска и отправили на фронт. Но даже в армии Эрнст не прекращал занятий живописью. Здесь он, в частности, написал картину «Битва рыб» (1917 г.). Вскоре после войны, откуда Эрнст вернулся с боевыми ранениями, он женился на своей соученице по университету, молодой белокурой немке Луизе Штраус. Это был первый из пяти (по другим данным – трех) браков и многочисленных любовных романов Макса. Вскоре у Луизы, которую он называл Лу или Розой, родился сын Ульрих, которого отец переименовал в Джимми и дал ему прозвище Минимакс (в семье Эрнст очень любили придумывать друг другу имена и прозвища).

В 1919 г. в Кельне Макс Эрнст встретился со своим другом, художником и скульптором Хансом Арпом, с которым познакомился еще в 1914 г. Совместно с Х. Бааргельдом они основали первую в Германии группу дадаистов. Кредо «ниспровергающего движения» дадаистов («дада» на языке французской детворы означает «маленькая деревянная лошадка») выражал лозунг «Ни во что не верить». «Дадаизм мечет громы и молнии. Он выражает бешенство и ненависть. Отрицает все ценности. Он все хочет перевернуть вверх дном: общество, искусство, взаимоотношения между классами, между мужчиной и женщиной, язык и даже Бога. У него нет ни к чему уважения: ни к войне, ни к жизни, ни к мужчине, ни к женщине. Он отрицает все в целом», – писала Д. Бона. Деятельность группы, вначале носившая политическую окраску, постепенно переросла в исключительно художественную. Нередко она приобретала скандальный характер, намеренно эпатируя публику. Особенно «прославилась» кельнская выставка 1920 г., среди инициаторов которой был и Эрнст. Вход на нее проходил через мужской туалет, где зрителей встречала полуголая девица, несущая

похабщину. Эрнст выставил здесь топор и чурбан, чтобы возмущенные зрители могли найти выход своей ярости. Полиция закрыла эту выставку. В результате этого скандала отец отрекся от Макса и лишил его наследства.

В 1922 г. живописец переехал в «столицу искусства и мысли» Париж. Новичок в среде французских дадаистов, Макс Эрнст быстро завоевал среди единомышленников авторитет. Признанный лидер и идеолог движения Тристан Тцара «не перестает петь дифирамбы» молодому художнику. Теперь картины Эрнста регулярно демонстрируются не только в цюрихских, кельнских и берлинских галереях, но и на парижских выставках. С начала 20-х гг. появляются первые коллажи художника, которые сам автор называл «почтовыми открытками». Совершенно особая техника коллажа, придуманная им, была основана на «случайной встрече двух различных реальностей на неподходящем плане». По словам Т. Тцары, метод, который изобрел Эрнст, состоял в том, «чтобы наклеить на холст картинки, изначально не имеющие никакой связи между собой, но, совмещенные друг с другом, они в конце концов приобретают какой-то смысл, сходство с чем-то». Свои работы художник составлял из энциклопедических вырезок, каталогов товаров, различных иллюстраций, фотографий и графических фрагментов. Отдаленно эти коллажи напоминают «наклеенные бумажки» кубистов. Разница лишь в том, что Брак и Пикассо использовали вырезки из бумаги как дополнения к картине, а Эрнст – «в качестве материала». «Его коллажи не украшение, они сами являются картиной», – считала Д. Бона. Благодаря своим знаменитым «романам-коллажам», в которых художник «рационально «упаковывал» артистические галлюцинации в четкие и ясные формы», он получил титул «Мастер изобразительной алхимии». Парижская выставка работ Эрнста, проходившая в 1921 г., еще до его переезда в столицу, произвела настоящую сенсацию среди художественной публики. «Необычные, оригинальные, ни на что не похожие творения» молодого немца были настолько скандальными и возмутительными, что благодаря им автор быстро приобрел репутацию «индивида строптивого и безрассудного». В среде дадаистов это считалось наивысшей оценкой.

В 1921 г. в Кельне Эрнст познакомился с поэтом Полем Элюаром и его женой Талой, которая впоследствии стала возлюбленной Сальвадора Дали. По мнению Элюара, Эрнст был не просто талантливым, а гениальным. «Великое искусство Макса Эрнста, занимающее место между существующим миром и обратной стороной вещей, очень мощное, но вызванное темными

силами и уже до такой степени расцветшее и такое совершенное, не могло не пленить Поля Элюара», – писала Д. Бона. А для молодого немца одаренный французский поэт стал первым, кто по-настоящему «смог понять его живопись и принять его протест». В 1922 г. друзья выпустили сборник странных совместно написанных стихотворений «Несчастья Бессмертных», и это событие еще более скрепило их дружбу. Даже любовная связь Макса Эрнста с Талой, женой человека, которого он называл своим братом и «вторым «я», не стала причиной их раздора. Более того, приехав в Париж, Эрнст жил с семьей Элюаров под одной крышей, в «муках, причиняемых любовью и дружбой». Среди друзей их скандальный союз называли «семьей втроем». Трио, просуществовавшее два года, распалось в 1924 г. во время пребывания Эрнста и Элюаров в Индокитае.

По возвращении в Париж художник снял мастерскую на Монмартре и поселился отдельно от Элюаров, но его дружба с французским поэтом на этом не закончилась. Поль продолжал помогать Эрнсту материально, покупал его картины. Это продолжалось вплоть до ссоры, которая в конце концов произошла между скрытыми соперниками.

Осенью 1925 г. Эрнст познакомился с двадцатилетней Мари-Берт Оранш, которая в 1927 г. стала его женой. Вдохновленный своей возлюбленной, художник в этот период написал несколько посвященных ей картин: «Невеста ветра», «Макс Эрнст, показывающий девушке голову своего отца», «Молодые люди, попирающие свою мать». В этих полотнах он противопоставил чувство любви существующим правилам приличия, что еще более укрепило его скандальную репутацию.

Дадаизм, который, в общем-то, «ни в социальном, ни в художественном смысле не представлял собой сколько-нибудь программного и… целостного течения», прекратил свое существование еще в 1921 г. По словам М. Хозиева, автора книги «Сюрреализм в искусстве», «это была та «пустота», то «ничто», пройдя сквозь которые, художники… уходили в сюрреализм, а некоторые – в абстракционизм». Такой путь – от дадаизма к сюрреализму прошел и Макс Эрнст. Подобно своим друзьям-дадаистам Полю Элюару и Андре Бретону, он обращается к «более методичному, чем у Дада, исследованию бессознательного». Свою принадлежность к сюрреализму художник продемонстрировал, написав в 1922 г. картину «Встреча друзей».

В 1925 г. вместе с Дж. Кирико, П. Пикассо, Ж. Ари и другими художниками он принял участие в Первой выставке сюрреалистов. Постоянно экспериментируя, в 1925 г. Эрнст

изобрел технику фроттажа, которая стала «фундаментальным новшеством изобразительного языка авангардистов». Еще более зависимая от случая, чем коллаж, эта техника состояла в том, что на лист бумаги переводилась текстура какой-либо рельефной поверхности (куска холста, листьев и т. д.). В результате создавались изображения, «не укладывающиеся в наш зрительный опыт», напоминающие «нечто виденное, но забытое». Сам художник утверждал, что в процессе работы над фроттажами он стремился довести себя до состояния галлюцинаций, чтобы «на основе случайных линий вообразить фантастические пейзажи». С помощью техники фроттажа Эрнст оформил 34 листа тематической коллекции «История природы» (1925 г.), в которой соединил описания органических и неорганических веществ и тел. В заключительной картине этой серии – «Ева, единственная, оставшаяся с нами» художник применил еще одну разработанную им технику граттажа: он наносил на холст густой слой краски, а потом несколько раз его соскабливал. Использовал художник и другие автоматические техники: брызгал на полотно краской (эта придуманная Эрнстом процедура получила название «дриппинг») или же клал две только что написанные картины одну на другую, в результате чего получал новые неожиданные изображения на обоих холстах. Причудливые мотивы художник преображал в первобытные пейзажи, населяя их необычайными существами, напоминающими насекомых и морских обитателей. Так, картина «Слон Салеб» представляла фантастическое видение в пустыне. В ней фигурировал некий кувшин времен древних ацтеков, который одновременно являлся одушевленным механизмом.

В конце 20-х – начале 30-х гг. наряду с фроттажами и фотомонтажами он продолжал создавать «романы-коллажи» («Стоголовая женщина», 1929 г.; «Неделя доброты», 1934 г.), в которых волей своего воображения соединял несоединимые элементы. В живописных работах тех лет художник с необычайной глубиной раскрыл свой воображаемый мир. В них проявилось его духовное родство с немецкими романтиками («Старик, женщина и цветок», 1923 г.; «Видение, вызванное ночным видом ворот Сен-Дени», 1927 г.; «Слепой пловец», 1934 г.).

В 1930 г. в творчестве художника появляется один из самых любопытных персонажей его картин – «Птичий начальник по имени Лоплоп». По образным воспоминаниям Эрнста, «редкий образчик верного фантома» Лоплоп начал захаживать к нему «практически с каждодневными визитами». В результате «соавторства с Лоплопом» было рождено множество образов и портретов Эрнста-птицы («Лоплоп представляет Лоплопа»,

1931 г.; «Лоплоп, верховная птица», 1928 г.). В 1935–1936 гг. была написана одна из самых известных картин Эрнста «Весь город», изображающая безлюдный ландшафт, раскинувшийся под огромным солнечным диском. Все больший отпечаток на произведения художника накладывает ощущение приближающейся войны («Ангел над домом», 1936 г.; «Европа после дождя-2», 1940–1942 гг.).

Особое место среди жанров, в которых проявил себя мастер, занимает книжная графика. Помимо того, что Эрнст иллюстрировал книги со своими собственными текстами, в которых выразились его впечатления от литературы («Парамифы», «Пара клювов», «Волшебный рог Льюиса Кэрролла»), он создавал и иллюстрации к сочинениям любимых поэтов, писателей и философов: Элюара, Бретона, Арто, Кэрролла, Кафки, Беккета.

В 1933 г. Макс Эрнст был включен национал-социалистами в «черный» список, а в начале Второй мировой войны интернирован французскими властями как «представитель враждебной державы». Однако благодаря ходатайству Элюара вскоре он был отпущен на свободу. Череда арестов и освобождений продолжалась до 1941 г., пока Эрнст не эмигрировал в США. Выйти из почти безнадежной ситуации художник смог, женившись на дочери основателя Музея современного искусства в Нью-Йорке, американской миллионерше Пегги Гуггенхейм. В начале 40-х гг. эта пара вовсю задавала тон «нью-йоркской арт-сцене». Во многом благодаря Пегги эмигрант Эрнст вошел в первые ряды американских «соблазнителей авангарда». Однако совместная жизнь с богатой американкой продолжалась совсем недолго, в 1943 г. супруги развелись. Примерно в это же время художник сблизился с молодой художницей Дороти Таннинг, которая три года спустя стала его третьей женой. В 1946 г. молодожены переехали в Седону, расположенную в горах Аризоны.

С середины 40-х гг. живописная манера Эрнста несколько видоизменилась, многие из картин того периода выполнены в геометрической технике, как будто их рисовали с помощью циркуля или линейки («Зарисовки с натуры», 1947 г.). В эти годы художник серьезно занялся скульптурой. Свои «поэтичные и туманные» творения он исполнял, собирая из отдельных компонентов. Наиболее удачным произведением пластичного искусства является композиция «Козерог», созданная в 1948 г.

В 1955 г. Макс Эрнст, к тому времени уже несколько лет являющийся гражданином США, вернулся во Францию, где продолжил плодотворную работу в своей парижской мастерской.

Он снова использовал технику фроттажа и коллажа («Конфигурации», 1974 г.). Его работы с успехом экспонировались на престижных выставках в крупнейших городах мира, а в 1954 г. художник был удостоен гран-при на Венецианском бьеннале. В 1968 г. Макс Эрнст, уже довольно известный в Европе художник, переехал в Селанн.

Умер мастер сюрреализма в 1976 г. в Париже, за день до своего восьмидесятипятилетия. А мир его картин, наполненный странными и жутковатыми грезами, горькой иронией и юмором, продолжает поражать зрителей. Луи Арагон когда-то сказал о его произведениях: «Это апокалипсические пейзажи, невиданные места, пророчества. Он переносит вас на другие планеты, в другие эры, к огромным вулканическим лианам, огромным угольным пустошам». Трудно поверить, что эти причудливые полотна, в которых «непросто понять, где мир реальный, где безумие», написал «миролюбивый и милый художник с глазами цвета лазури».

notes

Примечания

1

«Знамя мира» (в русском языке слово «мир» означает не только мирность, но и вселенную) как бы охраняет духовные сокровища всего человечества, охраняет путь к миру, к будущему единству всех достижений науки, искусства и философии, составляющих человеческую культуру. Три соприкасающихся круга на флаге символизируют прошлое, настоящее и будущее, или – человека, планету, космос; этику, науку, искусство; три состояния материи, объединенные единым кругом. Поднятое индийскими и русскими подвижниками, оно знаменует наступление нового витка в духовно-культурной эволюции человечества и символизирует Великую космическую спираль эволюции.

2

Укиё-э – школа японской живописи и ксилографии XVII–XIX вв.